



# **Geregeltes Vergnügen. Höfisches Theater in Schweden zur Zeit Nicodemus Tessins d. J. (1688-1706)**

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philipps-Universität  
Marburg, Fachbereich Kunstgeschichte

vorgelegt bei

Prof. Dr. Katharina Krause (Philipps-Universität Marburg)  
Prof. Dr. Jürgen Wiener (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf)

von

Stefanie Alexa Stork

aus

Bad Berleburg

2015

Vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg als Dissertation angenommen am: 11.11.2015

Tag der Disputation: 8. Februar 2016

Die vorliegende Arbeit ist mit um die Abbildungen gekürzt. Stattdessen wird auf das Abbildungsverzeichnis hingewiesen.

# Inhalt

Einführung	6
<i>Theater und Fest am schwedischen Hof vor 1699</i>	7
<i>Nicodemus Tessin d. J.</i>	11
Ziel der Studie	13
Ausgangsposition	19
I Nicodemus Tessin d. J. als Organisator von Theater und Festen am Schwedischen Hof ab 1697	25
1. Tessins Stellung als Oberintendant und die Machtverhältnisse am Hof	25
<i>Tessins Verantwortungsbereich als Oberintendant bei der Gestaltung eines glanzvollen Hoflebens</i>	26
<i>Orientierungsgröße Frankreich</i>	32
<i>Tessin im Dienste karolinischer Machtsymbolik</i>	35
<i>Schwedisch-französischer Kulturaustausch</i>	38
<i>Das praktische Aufgabenfeld des schwedischen Oberintendanten</i>	40
<i>Ergebnis</i>	44
2. Tessins Mitarbeiter und ihr künstlerisches Wirken im Rahmen von Fest und Theater	45
<i>Tessins Erwartungen an seine Mitarbeiter</i>	47
<i>Die französischen Künstler</i>	50
<i>Göran Josuæ Törnquist</i>	54
<i>Törnquist in Paris</i>	57
<i>Törnquist in Rom</i>	62
<i>Die „Pensieri“, Filippo Juvarras Geschenk an Göran Josuæ Törnquist</i>	63
3. Die Rosidortruppe 1699-1706	71
<i>Bedingungen für Theater in Frankreich</i>	73
<i>Die Beauftragung der französischen Schauspieler für Schweden</i>	78
<i>Vertragsinhalte und Arbeitsbedingungen</i>	80
<i>Die folgenden Anstellungsjahre</i>	84
<i>Repertoire und Auftritte der Rosidortruppe</i>	88
<i>Ergebnis</i>	92
II Tessins d. J. Entwürfe einer Theaterarchitektur in Stockholm – Konkrete Bauaufgaben im Dienst darstellender Kunst	94
1. Der Theatersaal im Kungshuset	98
<i>Wrangelska Palatset</i>	98
<i>Einbau des Saaltheaters 1699</i>	99
<i>Europäische Hoftheater im Vergleich – Tessins Ideengeber während</i>	

<i>seiner Reise 1687/88</i>	106
<i>Paris</i>	107
<i>Wien</i>	113
<i>Licht</i>	114
<i>Tessins Entwurf für ein Theater im neuen Stockholmer Schloss</i>	118
<i>Catalogue 1712</i>	125
<i>Ergebnis</i>	126
 2. Das große Ballhaus 1699-1706	128
<i>Öffentliche Theater in Europa, ein Vergleich</i>	137
<i>Paris</i>	137
<i>Hamburg</i>	138
<i>Venedig</i>	140
<i>Ergebnis</i>	145
 III Die Feste des schwedischen Hofes. Vergängliche Kunst, ephemere Räume und Kostüm	147
 1. Willkommensfeier Hedwig Eleonoras auf Schloss Karlberg 1688	149
<i>Festablauf im Karlberger Schlosspark</i>	149
<i>Vorbildgebende Inspirationsquellen</i>	153
<i>Ergebnis</i>	160
 2. Maskerade im <i>Kungsträdgården</i> am 27. Juli 1699	160
<i>Festablauf</i>	160
<i>Kungsträdgården</i>	162
<i>Ergebnis</i>	167
 3. Die Maskenbälle des Jahres 1700	169
 3.1. Die große Maskerade in Stockholm am 15. Januar 1700	169
 3.2. Die Maskerade im Saaltheater des Kungshuset am 9. Februar 1700	174
<i>Vorbildgebende Festarchitektur</i>	176
 3.3. Ergebnis	178
 4. Das Kostüm im Dienste kurzlebiger Ereignisse am schwedischen Hof	180
<i>Das Theaterkostüm</i>	182
<i>Die Verkleidung beim Maskenball</i>	185
 5. Tessins Verständnis von Groteske in Festdekoration und Kostüm	190
<i>Begriffsklärung</i>	190
<i>„Grotesque“ als Wertungsmaßstab</i>	194
 Zusammenfassung und Ausblick	200
 Anhänge I-IV.	208

Abbildungsverzeichnis	219
Quellen und Literatur	226

## Einführung

*Vas mon fils, seconde en ce jour  
Les soins empressez de ta mere,  
Et tous deux de concert travaillons au retour  
D'un Monarque à la Suede en tout si necessaire;  
Je te suivray de pres, va, parts, & que sa cour*

*Aprez une si longue absence  
Soit bientost redevable à Venus, & l'Amour  
Des festes qui dans ce séjour  
Suivent son Auguste presence*

*En attendants goutez toujours  
Les divertissemens dont il veut qu'on jouisse  
Il n'en ordonne l'heureux cours  
Qu'a dessein que l'on obéisse.*

*Mais de comus dieu des festins  
La gloire seroit Imparfaite,  
Si pour contenter les destins  
Le Duc ni prenoit par autant quil le souhaite*

*Les rits, les jeux & les plaisirs,  
Attendent ce haut avantage;  
Allez, graces tout vous engage  
De l'aller, inviter à venir des plaisirs  
Honnorer i ci l'assemblage;  
Allez, précipitez vos pas*

*Et pour luy plaire, mettez en usage  
Tout ce que vous avez d'appas<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> KB, Feste royale, representée à la cour, au jour de la naissance de son altesse serenissime monseigneur le prince Charles Frideric, duc de Sclesvig & Hollstin Gottorp; meleé de chants, de trois petites comedies, & ballets, suivies d'un festin, & bal: le tout dans le parterre, & sur le theatre de la grande salle du palais royal de Stockholm, le 19. auriil 1706. Imprimé chez Jean H. Werner l'imprimeur de sa majeste. [Stockholm.]

Hinter diesen lyrischen Worten, rezitiert von der jungen Adelsdame Ulrika Steinbock in ihrer Theaterrolle als Venus, wird die – im Sinne der dem barocken Opernprolog zuschreibungs-würdigen Eigenschaft – politische Situation Schwedens veranschaulicht. König Karl XII. führte fernab des Hofes seine Truppen im Krieg gegen die Dreierallianz Dänemark, Russland und Polen an. Im Jahr 1706, in welchem das Stück anlässlich der Geburtstagsfeier des 6-jährigen Herzogs Karl Friedrich von Schleswig-Holstein-Gottorf, Neffe Karls XII., aufgeführt wurde, befand sich der König bereits sechs Jahre im Krieg. Ein Ende war nicht absehbar. Dass die Thronfolge Karls XII. in dieser prekären Zeit Thema bei Hofe war, liegt nahe. Offen kommen die Zweifel an Karls XII. Wiederkehr in den Zeilen des Schauspielers François de la Traverse de Seigny – Autor des Stückes und Angehöriger der französischen Schauspieler des schwedischen Hofes (1699-1706) – zum Ausdruck. Diese Ahnung sollte sich erst 1718 bewahrheiten, als der schwedische König auf dem Schlachtfeld starb. Die Geburtstagsfeier des jungen Herzogs am 19. April 1706 wurde mit dem Gedanken an seine Erbschaft des Throns groß gefeiert.<sup>2</sup> Zu gegebenem Anlass richtete Oberintendant Nicodemus Tessin der Jüngere<sup>3</sup> den Theatersaal der königlichen Residenz namens *Kungshuset*, in welchem mehrere Komödien zur Vorführung kamen, feierlich her. Die Theatermaschine leistete vollen Einsatz, indem sie die Schauspieler – vorwiegend die Kinder der Höflinge – in Wolkenwagen auf der Bühne erscheinen ließ und den Schauplatz in fantastische Orte der klassischen Mythologie verwandelte. Diese feudale Feier war ein seltenes Vorkommnis am schwedischen Hof. Herrschaftliche Divertissements während der Regierungszeit Karls XII. erlebten ihre Hochkonjunktur vor dem Kriegausbruch, in den Jahren 1699 und 1700.

### *Theater und Fest am schwedischen Hof vor 1699*

Stellt sich die Frage nach einer Tradition kulturellen Hoflebens in Schweden, wird schnell klar, dass sich all jenes, was unter die Bezeichnung „Fest“ und „darstellende Kunst“ fällt, durch eine Formenvielfalt auszeichnete, die – so scheint es – alle dereinst nach Schweden gebrachten Impulse widerspiegelte, teils kombinierte, teils vereinte. Abhängig von ihren Vorlieben setzten die Regenten bei den Ausgaben für Kunst und Kultur unterschiedliche Maßstäbe.<sup>4</sup> Wie alle europäischen Höfe benötigte auch der schwedische Hof Feste, um sich einerseits zu amüsieren und andererseits eine repräsentative Hofkultur aufzuweisen. Überzeu-

---

<sup>2</sup> Karl Friedrich von Schleswig-Holstein-Gottorf sollte niemals König von Schweden werden.

<sup>3</sup> Im folgenden Verlauf der Arbeit auch „Tessin“ genannt.

<sup>4</sup> Vgl. Ragnar Josephson, „Karl XI och Karl XII som esteter“ in: *Karolinska Förbundets Årsbok*, 1947. Auf Schwedens Sparmaßnahmen geht ausführlich Fabian Persson ein, *Servants of Fortune. The Swedish Court between 1598 and 1721*, 1999.

gend tat er dies vor dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts nicht. Die Musik, die gespielt wurde, war meist Kirchenmusik oder Militärmusik. Man bevorzugte die kraftvollen und volkstümlichen Töne von Trompeten und Trommeln aller Art, welche die Stärke des kriegerischen Schwedens ins Gedächtnis riefen.<sup>5</sup> Theater wurde in den beengten mittelalterlichen Räumlichkeiten der Burgen und Schlösser von Laien oder Wanderkomödianten gespielt, diente zudem erzieherischen Zwecken des königlichen und adligen Nachwuchses. Als didaktisches Mittel hatte Theater schließlich auch an der Universität Bestand.

Ein kulturelles Hofleben in Schweden begann – wenn es um eine Vergleichbarkeit mit den zeitgenössischen kontinentaleuropäischen Höfen geht – mit der Mündigkeit Königin Christinas von Schweden (1626-1689) im Jahr 1644. Bereits in Christinas Kindheit fand Theater am Hofe mit pädagogischen Inhalten und im Zusammenwirken von begünstigten Höflingen und Professionellen eine alltägliche Berechtigung.<sup>6</sup> Die junge Königin Christina, unter deren kurzer aktiver Herrschaft (1644-1654) in Schweden der Hof zu internationalem Ansehen und angemessenem höfischen Glanz fand, führte eine luxuriöse Hofhaltung in Anlehnung an das französische Modell ein.<sup>7</sup> Mit 600 Personen am Hofe, einem ungewöhnlich ausgedehnten Zeremoniell im Rahmen der Einnahme von Mahlzeiten und mehrtägigen Festtagen in Verbindung mit besonderen Ereignissen – darunter beispielsweise die Festreihe anlässlich Christinas Amtsantritts – zählt ihre Hofhaltung zu den kostspieligsten aber auch prunkvollsten, die jemals am schwedischen Hof geführt wurden. Ein Hoftheater besaß Christina nicht, jedoch einen Ballettsaal im alten Stockholmer Stadtschloss *Tre Kronor*, in welchem die französischen Ballettmeister Antoine de Beaulieu und Jacques de Sonnes den jungen Adel in die Kunst des *entré-ballett* einwiesen.<sup>8</sup> Das Ballett, welches im Alltäglichen des Hofes eine vorherrschende Disziplin vorstellte, wurde von Texten René Descartes und Georg Stiernhielms begleitet.<sup>9</sup> Neben einem sportiven Vergnügen bot das Ballett dem Höfling die Möglichkeit, seine vornehmen Manieren zur Schau zu stellen. Darüberhinaus brachte Beaulieu der Königin die Wichtigkeit des Einsatzes von Bühnenmaschinerie nahe, welche – gemeinsam mit dem Tanz

---

<sup>5</sup> Vgl. Tobias Norlind, *Från Tyska Kyrkans Glandsdagar: Bilder ur Svenska Musikens Historia från Vasaregen-terna till Karolinska Tidens Slut* 1990.

<sup>6</sup> Zusammen mit ihrem Cousin Karl Gustav (späterer König Karl X. Gustav) wurde sie unterrichtet. Theater als Erziehungsmaßnahme am Hofe Schwedens lässt sich bis Gustav Vasa zurückverfolgen, dessen drei Söhne das „fröhliche Lernen“ durch Rollenspiel genießen durften, vgl. Gunilla Dahlberg, *Komediantteatern i 1600-Talet Stockholm*, 1992, S. 82.

<sup>7</sup> Zur höfischen Personalstruktur siehe Persson 1999.

<sup>8</sup> Das Programm zum großen Krönungsballett nennt eindeutig einen *grande salle des Machines* als den Ort der Vorführung. Damit kann nur der Ballettsaal gemeint sein. Dieser war, einem auf das Jahr 1660 datierten Grundrissplan von Jean de la Vallées zufolge, auf der obersten Ebene des östlichen Schlossflügels von *Tre Kronor* situiert.

<sup>9</sup> Vgl. Claes Rosenqvist, (red.), *Den Svenska Nationalscenen. Traditioner och reformer på Dramaten under 200 år*, 1988, S. 9. Die Texte zu den einzelnen Balletten sind in Gustaf Edvard Klemmings *Sveriges dramatiska litteratur till och med 1875, Bibliografi*, 1879, veröffentlicht worden.



– den Status des Regenten vermittelte und seine Politik als ideelles Leitbild darzustellen vermochte. In diesem Sinne handhabte es Kardinal Richelieu in Frankreich, der seine politischen Unternehmungen durch das Ballett bekräftigen ließ.<sup>10</sup>

In Rom, wo sie nach ihrer Abdankung im Jahr 1654 die längste Zeit ihres Lebens verbrachte, nahm Christina Einfluss auf das Theatertreiben. Der Palazzo Riario, den sie bewohnte, beherbergte eine *Sala de Musica*, bzw. *Teatro della Commedia*, welches sie zu einem Logentheater umbauen zu lassen beabsichtigte.<sup>11</sup> Carlo Fontana hatte die theaterbauliche Führung inne. Zur selben Zeit unterrichtete der Meister den aufstrebenden Architekten Nicodemus Tessin d. J. während dessen vierjährigen Studienaufenthalts am Tiber. Über die Einsichtnahme Fontanas Theaterplänen hinaus war es Tessins Aufgabe, diese zu kopieren. Damit kam der junge Schwede schon früh in Kontakt mit wichtigen Positionen einer hochbarocken Theaterarchitektur.<sup>12</sup>

Eine weitere bedeutende Person, die sich über drei Generationen schwedischer Könige hinweg für die Kultivierung einer geistigen Haltung am Hofe einsetzte und hiermit als eine Patronin der Künste gilt, war Hedwig Eleonora von Schleswig-Holstein-Gottorf (1636-1715). Sie vergab Aufträge an Porträtisten, Bildhauer und Architekten und zeichnete sich als Sammlerin von Kunstgegenständen, Kunsthandwerk und Büchern aus.<sup>13</sup> Bekanntlich erweckte sie als deutsche und kulturell gebildete Prinzessin die unter der schwedischen Bezeichnung *vårdskap* geläufige Festform „Wirtschaft“ zu neuem Leben, welche bereits vor dem Regierungsantritt Karl X. Gustafs ihren festen Platz im höfischen Festrepertoire besaß. Während eines solchen Festes imitierte der Hof das Leben in einem Wirtshaus mit Wirt, Bediensteten und Gästen. Darüberhinaus waren alle Verkleidungsvarianten denkbar, ordneten sie sich einem übergreifenden, den Festrahmen bestimmenden Thema unter.<sup>14</sup> Der Hof pflegte sich im Spiel von Pastoralen, Königreichen oder Bauernhochzeiten zu amüsieren.

Mühsam gestaltete sich Hedwig Eleonoras Engagement beim Aufbau eines prächtigen Hoflebens während der Regierungszeit ihres Sohnes Karl XI. (1660-1697). Die Ausnahme stellten nur wenige größere Ereignisse dar, die festlich begangen wurden: Anlässlich seiner Thronbe-

---

<sup>10</sup> Vgl. Marie-Claude Canova-Green, „Le ballet de cour en France“, in: *Spectaculum Europaeum*, 1999, S. 489-499.

<sup>11</sup> Vgl. zu Christinas Mäzenatentum bezüglich Theater in Rom Per Bjurström, *Feast and Theatre in Queen Christinas Rome*, 1.1966.

<sup>12</sup> Fontana baute für Christina das Theater namens *Tordinona*, welches der päpstlichen Politik ausgesetzt, zeitweise schließen musste (es bestand zwischen 1670 und 1697). Tessin wohnte den Arbeiten am Theater des Palazzo Colonna in Rom bei.

<sup>13</sup> Ein anschauliches Bild Hedwig Eleonoras als Kunstsammlerin legt Lisa Skogh vor, *Material Worlds. Queen Hedwig Eleonora as Collector and Patron of the Arts*, 2013.

<sup>14</sup> Zu verschiedenen Typen von Verkleidungsbanketten siehe Claudia Schnitzer, *Höfische Maskerade. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an Höfen der Frühen Neuzeit*, 1999.

steigung 1672 wurde ein prachtvolles Reiterturnier veranstaltet<sup>15</sup>, welches in Aufwand und Prunk mit dem Carroussel Ludwigs VIX. im Jahre 1662 mithalten konnte.<sup>16</sup> Danach sollte Karls XI. Vermählung mit Ulrica Eleonora von Dänemark im Jahr 1680 vorerst die letzte festliche Begebenheit dieser Größe bleiben.<sup>17</sup> Höfische Divertissements, Maskeraden und Bälle wurden unter Karls XI. Herrschaft nicht abgehalten. Seine Interessen waren militärischer Art. So wurde das Geld für Kriegsführung ausgegeben oder gespart. Karl XI. wird bis heute Dyslexie und Desinteresse an Kunst und Bildung unterstellt, welches sich beweisführend in der Entwicklungsgeschichte seines gemalten Portraits abzuzeichnen versteht.<sup>18</sup> Darstellungen seiner kindlichen und jugendlichen Gestalt verschreiben sich allgemeingültigen, dem europäischen Bildtypus *à la romaine* entsprechenden, modischen Darstellungspraxen eines jungen Regenten, der fortlaufend fad und ohne sichtliche Charaktereigenschaften dargestellt wird und schließlich als kaum identifizierbar gilt (Abb. 1 und 2).<sup>19</sup>

Trotz Karls XI. Abneigung gegenüber dem höfischen *plaisir* – wenn es sich hierbei nicht um Jagdpartien handelte – blieb seine Mutter, Hedwig Eleonora, treibende Kraft der Künste bei Hofe, welches sich insbesondere auch im Kontext darstellender Kunst zeigte.<sup>20</sup> Unter ihrer Vormundschaft eröffnete ein neues Theater in Stockholm, das *Lejonkulan* (Löwenhöhle), welches im Burggraben direkt an die Stützmauer des alten Schlosses gebaut wurde. Es stand sowohl dem Hof als auch der breiten Öffentlichkeit zur Verfügung. Das Theater öffnete am

---

<sup>15</sup> Dazu Erik Lindschöld, *Le Carrousel eller Dhen Prægtiger Ringrænning hwilken Den Durchleuchtigste och Stormægtigste Konungh och Herre, konung CARL den Elloffte...uthi Stockholms Stadt den 19. Decembris Anno 1672*; RA, *Handlingar rörande Karl XI:s tillträde till regeringen d. 18. Dec 1672*; Lena Rangström [Hg.], *Riddarlek och Tornerspel*, Ausst.-Kat., 1992; Doris Gerstl, *Drucke des höfischen Barock in Schweden. Der Stockholmer Hofmaler David Klöcker von Ehrenstrahl und die Nürnberger Stecher Georg Christoph Eimmart und Jacob von Sandrart*, 2000.

<sup>16</sup> Dazu Charles Perrault, *Courses de testes et de bague, faites par le Roy et par les Princes et Seigneurs de sa cour, en l'année 1662, 1670*. An der Kupferstichserie arbeitete u. a. Israël Silvestre mit.

<sup>17</sup> Lässt man das Begräbnis der Königin im Jahr 1693 außen vor.

<sup>18</sup> Kunsthistoriker und Historiker wie Ragnar Josephson (1947), Allan Elenius (1966), Nicholas Henshall (1992) oder Peter Burke (1992) u.a. unternahmen den Versuch, die karolinisch-absolutistische Bildsprache zur Zeit Karls XI. in einen Zusammenhang mit seiner Persönlichkeit zu bringen. Ziel war es, die konsequente Zurückhaltung von Ausgaben für Kunst und prachtvolles Hofzeremoniell unter der Regentschaft Karls XI. gegenüber anderer barocker Höfe Europas zu ermitteln, vgl. Martin Olin, *Det Karolinska Porträttet. Ideologi, Ikonografie, Identitet*, 2000.

<sup>19</sup> Bei der Kategorisierung dieser Art Porträt, welche in die Kinderzeit des Monarchen fällt, haben bisher die politischen Hintergründe und die durch einen starken Adel und Reichsrat geschwächte Minderjährigenregierung keine tiefgehende Untersuchung erfahren. Die Frage nach einer möglichen Sichtbarkeit der für einen Monarchen ungünstigen machtpolitischen Gegebenheiten in seinem Porträt eröffnet ein weiteres Interpretationsfeld.

<sup>20</sup> Die Bedeutung, die sie dem Theater beimaß und darüberhinaus ihre Leidenschaft für dieses Genre belegt eine Inventarliste, die kürzlich in der Uppsalarer Bibliothek entdeckt worden ist. Auf Seite 10 sind 214 Buchtitel eingetragen, von denen ein Fünftel unter die Kategorie „Theater und Schauspiel“ fällt, vgl. Lisa Skogh, „Dynastic representation. A book Collection of Queen Hedwig Eleonora (1636-1715) and her Role as a Patron of the Arts“, in: *Konsthistorisk tidskrift*, 80, 2011, S. 112.

20. März 1667 mit Hendrik Jordis Theaterstück *Stockholm Parnass*<sup>21</sup> und war bis 1689 Spielstätte einer semiprofessionellen Theatertruppe von Studenten der Uppsalarer Universität, genannt *Dän Swänska Theatren*. Den Wunsch nach Zerstreuung durch Theater teilten vor allem die Damen des Hofes, hierunter die junge, aus Dänemark stammende Königin Ulrika Eleonora d. Ä. mit den Schwestern Maria Aurora und Amalia Wilhelmina von Königsmarck sowie die Hofdame Ebba Maria De la Gardie.<sup>22</sup> Inspiriert durch die französischen Opernaufführungen Philippe Quinaults, Pierre Corneilles oder Jean Racines sowie durch die Musik Jean-Baptiste Lullys, ließen die Hofdamen ihren dichterischen Ambitionen freien Lauf. Gelegentlich führten sie vor ausgewählter Gesellschaft des Hofes Theaterstücke, zuweilen auch Opernprologe in Eigenregie auf. Das Ziel, den Fürsten zur Etablierung dieses künstlerischen Genres zu bewegen, schlug dennoch fehl.

#### *Nicodemus Tessin d. J.*

Auf ein kulturell bereichertes Hofleben mit darstellender Kunst am schwedischen Hof arbeitete Tessin während seiner gesamten Berufszeit hin. Seine Ernennung zum Hofarchitekten, die noch während seines Italienaufenthalts im Jahre 1676 erfolgte, wurde bisher als Beginn seiner Karriere betrachtet.<sup>23</sup> In formaler Hinsicht ist dagegen nichts einzuwenden. Was die Ausnahmepersönlichkeit, Nicodemus Tessin d. J., Zeit seines Lebens auszumachen schien, wurde allerdings schon zu einem früheren Zeitpunkt sichtbar. Die Voraussetzungen für seine Wissenserlangung, seine privilegierte Stellung als Schüler Carlo Fontanas in Rom und die dadurch gewonnenen Kontakte legte zunächst kein geringerer als sein erster Mentor, der als Architekt im Dienste des schwedischen Hofes stehende Vater Nicodemus Tessin d. Ä.<sup>24</sup> Bei ihm durchlief der Sohn ein strenges Training. Die politische Durchsicht, das diplomatische Gespür und die Fähigkeit, seine persönlichen Ziele auf einem sicheren Weg zu erreichen, könnten dagegen auf dem eigenen Talent des Architekten Sohnes beruht haben. Hinzu kommen aber auch die für seine Anfangszeit politisch günstigen Gegebenheiten in Schweden. So waren Tessins steile Karriereschritte niemals von großer Konkurrenz bedroht worden. Darüberhinaus gestand ihm der schwedische Hof zu, sich trotz langfristiger Sparmaßnahmen in der Hofhaltung im Dienste der Krone auf künstlerischem Gebiet zu bewähren, sei es im

---

<sup>21</sup> Vgl. Hendrik Jordis, *De Stockholms Parnas ofte Inwijdingh van de Konincklijke Schouburg*, 1667; Kristoffer Neville, *Nicodemus Tessin the Elder and German Artists in Sweden in the Age of the Thirty Years' War*, 2007, S. 102.

<sup>22</sup> Vgl. Kurt Johannesson, *I polstjärnans tecken*, 1968, S. 142.

<sup>23</sup> Vgl. Göran Lindahl, „An Architectural Career in the Service of Power“, in: Mårten Snickare [Hg.], *Tessin. Nicodemus Tessin the Younger, Royal Architect and Visionary*, Nationalmusei Skriftserie, N.S. 16, 2002, S. 15.

<sup>24</sup> Zu Leben und Werk Nicodemus Tessin d. Ä. siehe Kristoffer Neville, *Nicodemus Tessin the Elder. Architecture in Sweden in the Age of Greatness*, 2009.

Entwurf eines neuen Schlosses, in der Gestaltung von Schlossgärten oder der Organisation prächtiger Feste.<sup>25</sup>

Bereits während seiner Studienzeit in Uppsala kam Tessin mit Kunst in Kontakt, welche inhaltlich auf die neu begründete Machtpolitik Schwedens ausgerichtet war. Im Uppsalare Studententheater huldigte er 1668 in einem Theaterstück seinem König, Karl XI., verkleidet als eines der vier Elemente. Noch während Tessins ersten Bildungsreise von 1673 bis 1677 wurde der schwedische Hof auf Tessins Talent aufmerksam und erteilte ihm am 13. März 1676 eine Vollmacht, die den jüngst Geadelten zum königlichen Hofarchitekten ernannte.<sup>26</sup> Ein Jahr nach der Rückkehr von seinem zweiten Auslandsaufenthalt, den er in Frankreich verbrachte, starb sein Vater und Tessin übernahm dessen Aufgaben als Schlossarchitekt. Daneben stand er dem staatlichen Bauamt als Stadtarchitekt vor.<sup>27</sup> Etwa zur gleichen Zeit brachte sich Tessin in die Festorganisation am Hofe ein. Beim Einzug der Königin, Ulrika Eleonora d. Ä., übte er sich innerhalb der ephemeren Festarchitekturen in den jüngst erlernten barocken Gestaltungsprinzipien eines Gian Lorenzo Bernini (Abb. 3). Zu Ehren Hedwig Eleonoras ließ Tessin im Spätsommer 1688 den Schlossgarten Karlbergs mit Bosketten und Freilichttheater nach Versailler Vorbild festlich herrichten.

Des Weiteren war Tessin mit der künstlerischen Gestaltung des Festschmucks für die Begräbnisse Ulrika Eleonoras d. Ä. und Karls XI. betraut, für welche er die mittelalterliche Kirche der Stadtinsel Riddarholmen mit Draperien, Trophéen, Girlanden und Skulpturenarrangements in eine barocke Kulisse verwandelte. In seiner Funktion als Oberintendant über die königlichen Gebäude und Gärten am schwedischen Hofe, zu welchem er nach dem Begräbnis Karls XI. und der Krönung Karls XII. berufen wurde, übte er den größten Einfluss auf die Begeisterungsfähigkeit seines Fürsten hinsichtlich Kunst und Kultur aus.<sup>28</sup> Tessin, der bereits Karl XI. von der Notwendigkeit eines Schlossumbaus überzeugte und dafür französische, einem akademischen Umfeld nahestehende Kunsthandwerker nach Stockholm berief, leitete nach dem verheerenden Brand 1697, in welchem *Tre Kronor* bis auf den nördlichen Flügel zerstört wurde, den Wiederaufbau des Schlosses. Neben diesem den Großteil seiner Arbeit bestimmenden Projekt arrangierte er unter der Mitwirkung der französischen Künstler große Maskenbälle, an denen der König selbst aktiv beteiligt war. Im mehrmaligen Wechsel der Kostüme erfreute sich der Fürst an der Bewahrung seines Inkognitos. So nahm der Ausdruck

---

<sup>25</sup> Auftraggeber waren die Frauen der Königsfamilie: Hedwig Eleonora und Ulrika Eleonora d. Ä.

<sup>26</sup> Vgl. Osvalt Sirén, [Hg.] , *Nicodemus Tessin d.y.s. Studieresor i Danmark, Tyskland, Holland, Frankrike och Italien. Anteckningar, bref och ritningar*, 1914, S. 4.

<sup>27</sup> Vgl. *Nicodemus Tessin the Younger. Sources Works Collections, Travel Notes 1673-77 and 1687-88*, Merit Lane/ Börje Magnusson [Hrsg.], 2002, S. 450 ff.

<sup>28</sup> Die Ernennung zum Oberintendanten erfolgte am 21. Juni 1697.

eines herrschaftlichen Gestaltungswillens unter Karl XII. zu. Mit seiner Überzeugung von Tessins Organisationstalent, welches selbst der *Mercure galant* als außerordentlich gut und pragmatisch bewertete, bewilligte der König die Anstellung einer Theatertruppe, womit sich das erste Hoftheater in Schweden etablieren konnte.<sup>29</sup> Zu diesem Zweck ließ Tessin in den großen Festsaal des nach dem Schlossbrand als Provisorium umgebauten Stadtpalasts, dem *Kungshuset*, ein Saaltheater einbauen. Dieses verfügte über einen mehretagigen Zuschauerraum, eine Königsloge und eine Theatemaschine. Letztere war mit sechs Bühnenbildern aus Jean I. Bérains Pariser Atelier ausgestattet und ermöglichte den Wechsel von Szenen innerhalb einer Vorstellung. Den aus Metz stammenden und von Claude-Ferdinand Guillemay de Rosidor angeführten Schauspielern wurde ein weiteres, städtisches Theater bereitgestellt, welches sie neben ihrer Anstellung bei Hofe (1699-1706) privatwirtschaftlich führten. Dabei handelte es sich um das große Ballhaus (*Stora Bollhuset*), eine einstige Tennishalle, die zuvor auch von Wanderkomödianten als Vorführungsstätte genutzt worden war. Tessin ließ das Innere des schmucklosen Steinhauses in ein typisch barockes Logentheater mit zwei Rängen und Theatemaschine umbauen. Es war vorgesehen, dass Rosidors Truppe hier, an den Wochentagen, an denen sie nicht bei Hofe zugegen waren, Vorstellung gaben, deren Besuch für ausnahmslos jeden kostenpflichtig war. Mit dem Bau zweier Theaterstätten bot Tessin sowohl dem Hof als auch der Stadt und hiermit mehreren Gesellschaftsschichten die Möglichkeit, sich am Spiel und den phantasievollen Bühnenarrangements zu erfreuen.

## Ziel der Studie

In Tessins Bemühungen, mit der Etablierung des Hoftheaters ein zeitgemäßes, kulturelles Hofleben in Schweden zu konstituieren – und dies mit dem Anspruch, die Gestaltungsprinzipien einer typisch barocken Theaterbühne mit effektvoller Maschinerie umzusetzen – ist der Gedanke verankert, das Alltägliche auszumerzen. Damit verschrieb er sich dem so gern zitierten barocken Grundsatz, dass „in der höfischen Welt jeder Raum Festraum und alle Zeit Festzeit sei. [...] In ihm gibt es nichts als das Fest, außer ihm keinen Alltag und keine Arbeit, nichts als die leere Zeit und die lange Weile.“<sup>30</sup> An Tessins, so weit nördlich gelegenen Hof, der stets eines symptomatischen „Hinterherhinkens“ hinter kulturellen Entwicklungen im europäischen Raum verdächtigt wurde, gab es real mehr Alltag als Fest. 1697 zog der gesamte Hof in ein als Residenz hergerichteten Provisorium, in das *Kungshuset*, ein. Die Räume ließen

---

<sup>29</sup> Der Befehl eine Theatertruppe zu engagieren erging am 29. März 1699.

<sup>30</sup> Richard Alewyn/ Karl Sälzle, *Das große Welttheater*, 1959, S. 13.

ein den König und seine Dynastie rühmendes Bildprogramm vermissen und König sowie Höflinge richteten sich in dieser schmucklosen Innenarchitektur ein. In das Herzstück des Palastes, im Zentrum des *corps de logis*, wurde ein Theatersaal eingebaut, womit sich der alltägliche Raum vom Festraum merklich abgrenzte.<sup>31</sup>

Eine bewusste Trennung von Alltag und Fest wurde ebenso durch die Auslagerung des Theatertreibens in das städtische Logentheater des großen Ballhauses herbeigeführt, welches die höfische Exklusivität auf den Bereich der Königsloge reduzierte und darüberhinaus dem kulturwilligen Bürger die Teilnahme am Fest erlaubte. Im Gegensatz dazu verschmolzen Räume des Alltags und Festräume in Stockholm dann, wenn beispielsweise die Apartments eines nahestehenden Verwandten des Königs den festlichen Rahmen für höfische Divertissements boten.<sup>32</sup> Aber auch der Theatersaal im *Kungshuset*, welcher entsprechend seiner etymologischen Bestimmung als „Theater“ Aufführungsort für theatralische Darbietungen war, beanspruchte gleichzeitig Festsaal zu sein.<sup>33</sup>

Das Theaterspiel war in den Festablauf eingewoben, zuweilen auch Höhepunkt einer Geburtstagsfeier, einer Feier zum Namenstag des Regenten oder anderer Anlässe dieser Art. Der multifunktionale Gebrauch des Theatersaals antwortete auf vielschichtige Bedürfnisse des Hofes, so zählte der Theaterbau „in der Zeit des Absolutismus [...] zu dem Bauprogramm der fürstlichen Residenz, ihrem Ausbau zu einem vielgestaltigen, den Repräsentationsansprüchen und der Ausgestaltung der gesamten Hofhaltung entsprechenden architektonischen Gesamtkomplex.“<sup>34</sup>

Gilt es den Begriff Absolutismus auch im Sinne eines Adjektivierens von Kunst und Architektur zu meiden, so betrachte man Kunst und Gestaltungsmittel als vorherrschenden Teil einer Inszenierungsstrategie, hinter der die reale Person des Herrschers weitgehend verschwindet (Jean-Marie Apostolides) oder sie als Produktion eines Images anerkennt, die auch in ihrer Herkunft, bzw. Organisation auf die Person des Herrschers zurückzuführen ist (Peter Burke).

Bei der Reflexion der von Tessin realisierten Theater und Feste am Hof und in der Stadt soll es nicht hauptsächlich darum gehen, die unter seiner festorganisatorischen Leitung entstandene Kunst als Spiegel der höfischen Gesellschaft in Schweden und des politischen Systems eines autokratisch regierenden Herrschers zu ermitteln. Ein erster Schritt erfolgt über eine

---

<sup>31</sup> Der Theatersaal wurde zweimal pro Woche bespielt und gab darüber hinaus den festlichen Rahmen für die in ihrer Anzahl stark limitierten höfischen Divertissements.

<sup>32</sup> Die Rede ist von der in den privaten Räumlichkeiten Hedwig Eleonoras gefeierten Maskerade am 15. Januar 1700.

<sup>33</sup> Auf die Kongruenz von Theater und Festsaal weist Susanne Schrader hin, in: *Architektur der barocken Hoftheater in Deutschland*, 1988, S. 28.

<sup>34</sup> Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des Europäischen Theaters*, 2. Band, 1996, S. 415.

Bestandsaufnahme derjenigen Mittel, die Tessin für das Zustandekommen eines Hoftheaters und derjenigen, die er zur Umsetzung von Hoffesten in Anspruch nahm. Folglich wird von der Schaffensseite, vom zweckdienlichen Wirken einer Person ausgegangen, welche ihre Möglichkeiten als Initiator, Organisator und vor allem gestalterischem Genie auf unterschiedlichen Wegen zum Ausdruck bringt. Als Theater- und Festorganisator des schwedischen Hofes oblag Tessin gleichsam die Ausarbeitung und Umsetzung einer Vorstellung vom König und seines Machtanspruchs („Image“), wodurch Tessin eine zentrale Vermittlungsstelle zwischen sozialer und ästhetischer Praxis besetzte.

Die Anforderungen an seinen Mitarbeiterstab von Bildhauern, Stukkatoren, Metallgießern, Porträtisten, Historienmalern und Bauzeichnern, welche er teils in seine theaterbaulichen und festrhetorischen Ambitionen mit einbezog, bilden den Ausgangspunkt der Ermittlung Tessins organisatorischen Verwaltungsgefüges. In der Wahl seiner Mitarbeiter, in der Besorgung von Rohstoffen und in der Bereitstellung von Werkstätten werden Parallelen zu Colberts administrativem Absatz- und Beschaffungsstruktur spürbar. Hinweise darauf werden von Tessin selbst geliefert. Von der Nachbildung einer Abteilung wie der *Menus-plaisirs du Roi* des Hofes Ludwigs XIV., in welcher vorrangig für die dekorative Gestaltung höfischer Feste und Zeremonien gearbeitet wurde, abgesehen, wird Tessins persönliche Investition in einen Lehrling nachgegangen, dessen Mitwirken bei der Etablierung, Pflege und Weiterentwicklung des Hoftheaters eine Schlüsselposition vermuten lässt. Während der Recherche ist Tessins persönlich geschulter Zeichner, Schauspieler und Stadtarchitekt Göran Josuæ Törnquist ans Licht getreten. Der in moderner Bühnentechnik bewanderte ehemalige Schauspieler des Studententheaters *Dän Swänska Theatren* trug in seiner Rolle als Assistent Tessins entscheidend zur Entwicklung eines höfischen Theaters in Schweden bei. Auf seiner durch ein königliches Stipendium finanzierten Europareise gewann er, auf Wunsch seines Lehrers, weitreichende Einblicke in höfisches Zeremoniell und erlangte darüberhinaus auch Zugang zu kostspieligen Grafiken und Programmschriften im Bereich Theater, Festarchitektur und Hofzeremoniell.<sup>35</sup> Vielversprechend für die Annäherung an die Gestalt der Stockholmer Bühnen erscheint Törnquists Kontakt zu Filippo Juvarra im Jahr 1705 in Rom. Das Resultat des Austausches der in etwa Gleichaltrigen ist ein Geschenk Juvarras an Törnquist über mehrere Bühnenbildzeichnungen.<sup>36</sup> Da Törnquist das Mappenwerk, bestehend aus neun Bühnenszenen, für Tessin ko-

---

<sup>35</sup> In seinen noch erhaltenen Briefen berichtet Törnquist ausführlich von seinen Erfahrungen, Ankäufen und Begegnungen, RA, *Tessiniska samlingen*, E 5711.

<sup>36</sup> Die Grafiken finden sich abgebildet, jedoch ohne Interpretationsversuch und Einordnung in: Henry A. Millon, [Hg.], *Filippo Juvarra. Drawings from the roman period 1704-1714*, Band I, 1984, S. 159-164.

pierte, tut sich die Frage nach ihrem Gebrauch und ihrer Einflussnahme auf die Bühnengestaltung im schwedischen Hoftheater auf.

Gleichermaßen beachtenswert und als Höhepunkt von Tessins Einsatz für die Einrichtung eines permanenten schwedischen Hoftheaters ist das Engagement der zu Beginn erwähnten französischen Theatertruppe aus Metz. Mit dem Ziel, den Glanz und das intellektuelle Vermögen des schwedischen Hofes hervorzuheben und zu steigern, schloss der König mit einer 13-köpfigen Schauspielertruppe am 4. August 1699 einen Vertrag.<sup>37</sup> Durch das Studium des dokumentarischen Materials von Briefen, Verträgen und Rechnungen sollen die Arbeitsbedingungen der Franzosen in Schwedens Hauptstadt nachvollzogen werden. Die Tatsache, dass Tessin gezielt nach französischen Theaterleuten, und nicht etwa nach italienischen oder englischen Schauspielern Ausschau hielt, ist sicherlich auf die Entwicklung eines europaweit prominenten, französischen Musiktheaters im ausgehenden 17. Jahrhundert zurückzuführen.<sup>38</sup> Zur Ermittlung weiterer Motivationsgründe der betreffenden Schauspieler hinsichtlich einer längerfristigen Anstellung im hohen Norden bedarf es einer Auseinandersetzung mit dem im Vorfeld der Vertragsverhandlungen ergangenen Briefwechsels zwischen Tessin und Daniel Cronström. Letzterer, als schwedischer Mittelsmann in Versailles zugegen, trug für die Auswahl der Schauspieler und für das Zustandekommen eines Vertrages höchste Verantwortung. Ein Kernstück des Hoftheaters, welches in Schweden von 1699 bis 1706 existent war, ist die reale Theaterarchitektur. Sowohl die Errichtung des Theatersaals im *Kungshuset* als auch die des Logentheaters im Ballhaus, gehen auf Tessins Kenntnisse einer europäischen Theaterarchitektur und Bühnentechnik zurück, die er während seiner Reisen ausgiebig studierte und dokumentierte. Der baugeschichtliche Nachvollzug beider Theaterarchitekturen wird sich zunächst auf singuläre zeichnerische Quellen verschiedener Zeitabschnitte stützen. Tessins Referenzmaterial, das sowohl in seinem Reiseitinerar, als auch in der Auflistung seiner Architekturtraktate, Festberichte und Grafiken zu sehen ist, gibt wertvolle Hilfestellungen beim Versuch einer Rekonstruktion beider Theater.

Zum Verantwortungsbereich des Oberintendanten der schwedischen Krone gehört die erfolgreiche Ausrichtung des Festes, welches mit darstellender Kunst, sprich Theater, im höfischen

---

<sup>37</sup> Vgl. RA, Teatern vol. I, Handlingar rörande teatern 1624-1792.

<sup>38</sup> Vgl. zur Bildung eines französischen Stils im Theater Barbara Coeyman, „Opera and Ballet in Seventeenth-Century French Theatres: Case Studies of the Salle des Machines and the Palais Royal Theater“, in: Mark A. Radice, [Hg.], *Opera in Context. Essays on Historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini*, 1998, S. 39.



Barock eng verbunden ist.<sup>39</sup> In den Memoiren zählt Tessin seine entsprechenden Erfolge faktisch und mit stolzem Unterton auf:

„Für meinen Teil trug ich in unserem Land außerhalb der Bauaufgaben und der Gartenanlagen die Verantwortung für 4 Krönungsakte, nämlich für Königin Ulrice [Ulrika Eleonora d. Ä.], Kg Carl den XII:tes, Ulrice Eleonoræ [Ulrika Eleonora d. J.], und den des nun regierenden Königs, daneben drei Huldigungsfeiern, sowie königliche Begräbnisse...“<sup>40</sup>  
(*För min del har jag inrijkes haft at giöra utom byggnins- och trädgårdswäsendet med 4 crönings-acter, nembl:n Drot:g Ulrice; Kg Carl den XII:tes; Drot:g Ulrice Eleonoræ, och nu regerande Konungs, jämte 3:ne huldningar, samt Drot:g Ulricase jämte Sal. Enkie Drottningens, som ock dhe 4 Kongl. Printzarnes Hertiginnans af Hollsten, samt Hertig Adolphs och dess furstinnas jämte Sal. Enkie Drottningens, som ock dhe 4 Kongl. Printzarnes Hertiginnans af Hollsten, samt Hertig Adolphs och dess furstinnas begrafning...*).

Einer gründlichen Untersuchung werden die großen, vor Kriegseinbruch abgehaltenen Maskeraden der Jahre 1699 und 1700 unterzogen, welche sich mit der Anstellungszeit der französischen Schauspieler am schwedischen Hof überschneiden. Voraus geht die Betrachtung des Gartenfestes, welches Tessin im Jahre 1688 für Hedwig Eleonora im Karlberger Schlossgarten ausrichten ließ. Ihre Rezeption an ausländischen Höfen – hierunter lassen sich vorwiegend Wolfenbüttel und Versailles nennen – sowie ihrer Bekanntgaben durch die französische Monatsschrift *Mercure galant* belegen, dass sich der Hofkünstler Tessin in eine gesamteuropäische Festkultur eingeschrieben hat. Festablauf, Teilnehmer und gestalterischer Rahmen der Feste sind den ausführlichen, handschriftlichen Berichten aus erster Hand zu entnehmen. Diese mögen wiederum über die Orientierung an anderen Festkulturen und stilistischen, den Festrahmen ausmachenden Gestaltungsgewohnheiten aufklären oder darüber, ob Tessin mit ihnen eine dem schwedischen Hof zuschreibungswürdige Festrhetorik generierte.

Innerhalb der ephemeren Kunst, die als repräsentatives Medium, Pracht und Macht, im Sinne von schneller Auffassungsgabe, Betriebsamkeit und Aktualität eines modernen Königshauses zu erwirken vermag, nimmt auch das Kostüm eine prominente Position ein. Tessin nutzte die grenzenlosen Ausdrucksmöglichkeiten einer Verkleidung für sich und seinen Fürsten. In der Verkleidungspraxis des Monarchen anlässlich höfischer Feste, im Spiel mit Identitäten und sozialgesellschaftlichen Rängen, lag die Möglichkeit einer Aufhebung, oder Aufweichung des Zeremoniells. Die Ausstattung des Fürsten mit feinsten Stoffen, Draperien, Masken, Federn und sonstigen Asseccaires erlaubte dem Festorganisator wie auch dem Festkünstler einen

---

<sup>39</sup> Vgl. Christian Quaeitzsch, „*Une société de plaisirs*“. Festkultur und Bühnenbilder am Hofe Ludwigs XIV. und ihr Publikum, 2010, S.140.

<sup>40</sup> Sirén 1914, S. 12.

schöpferischen Gestaltungsspielraum. Tessin, der sich auch in diesem Genre stark am französischen Hof zu orientieren schien – er besaß zahlreiche Figurinen von Bérain –, setzte für seinen Hof wertbildende Maßstäbe auf diesem Gebiet. In diesem Zusammenhang soll der Begriffsdefinition einer Verkleidungspraxis nachgegangen werden, welche Tessins ideenreiche Fertigkeiten beim Einkleiden seines Königs sowie der Höflinge für Maskeraden zu beschreiben versteht.

Das Anspruchsdenken, welches Tessin seinem König und dessen Hofstaat einzubrennen bestrebt war, ging auf seinen großen Kenntnisschatz vieler Hofkulturen zurück, seien es die der Franzosen, Italiener oder Habsburger. Das aus seinen Reisen, seinem diplomatischen Geschick, seinen guten Sprachkenntnissen und Beobachtungsgaben sowie Überredungskünsten resultierende Erbe erhebt Tessin zu einem wahrhaften „Sohn des barocken Zeitalters“.<sup>41</sup>

Mit einer Konzentration auf die außergewöhnlich umfassende Rolle Tessins als Organisator von Hoffesten und Hoftheater soll die Arbeit zu einem erweiterten Bild des Hofkünstlers beitragen. Sie setzt sich zum Ziel, das höfische Theatertreiben unter der Leitung Nicodemus Tessins d. J. in all seinen Bestandteilen zu erfassen.

---

<sup>41</sup> *Sixteenth & Seventeenth Century Theatre Design in Paris*. Ausst.-Kat., 1956, S. 8.

## Ausgangsposition

Der Name Nicodemus Tessin d. J. wird nicht lediglich mit Bauaufgaben in Schweden in Verbindung gebracht. Aufträge bezog der Architekt ebenso von fremden Höfen: Christian V. von Dänemark vergab den Auftrag des Neubaus von Schloss Amalienborg an Tessin. Für den französischen Botschafter in Schweden, Jean Antoine de Mesmes, Comte d’Avaux (1640-1709) lieferte er einen Vorschlag für den Umbau des Schlosses Roissy in der Île-de-France. Von seiner internationalen Anerkennung angespornt, reichte Tessin einen Entwurf für den Umbau des Louvre bei Ludwig XIV. ein. Auch wenn keines dieser Projekte zur Ausführung kam, war sein Name und Wirken als Architekt des schwedischen Königs an bedeutenden europäischen Höfen präsent. Tessins Tätigkeiten innerhalb Schwedens sind gut aufgearbeitet und unter diversen Aspekten betrachtet worden. Tessins Sorgfältigkeit hinsichtlich eines Sammelns und Katalogisierens, als auch Schreibens von Memoiren, Briefen und Traktaten, gibt der Forschung Anlass, in gleicher Weise mit diesem Erbe umzugehen. Das vom Nationalmuseum, der königlichen Sammlung und dem schwedischen Architekturmuseum initiierte internationale Symposium „Nicodemus Tessin the Younger“ im Jahr 2002 markierte das vorläufige Ende des internationalen Forschungsprojekts *The Tessin Research Project*, das sich zum Ziel setzte, Tessins eigene Manuskripte zu veröffentlichen und somit der Allgemeinheit zugänglich zu machen. Im Zeitraum von vier Jahren erschienen unter dem Titel *Nicodemus Tessin The Younger. Sources, Works, Collections* Tessins *Catalogue du cabinet des beaux-arts 1712*, das *Traicté dela decoration interieur 1717*, Tessins Reisetagebücher *Travel Notes 1673-77 and 1787-88* und schließlich der Bildkatalog *Architectural Drawings I. Ecclesiastical and Garden Architecture*.<sup>42</sup> Zu dieser Publikationsreihe zählt schließlich auch der Band *Nicodemus Tessin the Younger. Royal Architect and Visionary*, der aus acht Kapiteln besteht, welche Tessins Arbeit als Architekt, Landschaftsgärtner, Politiker, Reisender, Sammler und Schriftsteller betrachten.<sup>43</sup> Ein abschließender Beitrag legt Tessins Rezeption im Feld „Stadtplanung“ offen.

---

<sup>42</sup> Vgl. *Nicodemus Tessin the Younger. Sources, Works, Collections. Catalogue des livres, estampes & desseins du cabinet des beaux-arts & des sciences appartenant au Baron Tessin 1712*, Per Bjurström/Mårten Snickare [Hrsg.], 2000; *Nicodemus Tessin the Younger. Sources, Works, Collections. Traicté dela decoration interieur 1717*, Patricia Weddy [Hg.], 2001; *Nicodemus Tessin the Younger. Sources, Works, Collections. Travel Notes 1673-77 and 1687-88*, Merit Laine/Börje Magnusson [Hrsg.], 2002; *Nicodemus Tessin the Younger. Sources, Works, Collections. Architectural Drawings I. Ecclesiastical and Garden Architecture*, Martin Olin/Linda Henriksson, [Hrsg.], 2004.

<sup>43</sup> Vgl. *Tessin. Nicodemus Tessin the Younger. Royal Architect and Visionary*, Mårten Snickare [Hg.], Nationalmusei Skriftserie, N.S. 16, 2002.

Allgemeingültige Anerkennung als Festorganisator hat Tessin in der kunsthistorischen Forschung bereits errungen. Seine großen Aufträge am schwedischen Hof innerhalb dieser Funktion umreißt Mårten Snickare.<sup>44</sup> Er betrachtet vier Großereignisse, welche unter der künstlerischen Leitung Tessins lagen: Ulrika Eleonoras d. Ä. Einzug in Stockholm und Krönung 1680; das Begräbnis derselben 1693; Karls XI. Begräbnis und die anschließende Krönung Karls XII. 1697 und das Fest zum Sieg Schwedens bei Narva 1701. Während der eingehenden Betrachtung des Festschmucks hinsichtlich einer ikonografischen Interpretation, ist der Autor darum bemüht, die emotionale Wirkung der ephemeren Kunst und ihre Einflussnahme auf die Sinne des zeitgenössischen Rezipienten zu ergründen. Es sind diese subjektiven Faktoren der Kunstwahrnehmung, so Snickare, welche die Begegnung mit oder die Nähe zum Fürsten während eines Festes spürbar werden lassen. Anhand einer kunsthistorischen Analyse der genannten Beispiele möchte der Autor als Vermittler in der Erforschung der Rolle der Kunst bei der Gestaltung und Kommunikation von Ideen über den König und die Gesellschaft in Schwedens Autokratie eintreten. Snickare streicht mit der Untersuchung dieser vier Fallstudien die Wichtigkeit von Fest und Zeremoniell für den schwedischen Königshof heraus und macht dabei auf die Schlüsselrolle des Festorganisationsapparats aufmerksam. Die Aufdeckung einer dauerhaften, zum höfischen Alltag dazugehörigen Feststimmung bzw. Festrhetorik, welche sich vor allem in zeitlich und personell reduzierten Feierlichkeiten und auch einem höfischen Theaterbetrieb zeigt, ist die logische Konsequenz aus Snickares Vorarbeit. Zu klären bleibt der dazugehörige Organisationsapparat, dem Tessin vorstand und der zu ebendiesem Aspekt des Alltäglichen zählte. Ein Bild von Tessins Festkunst zeichnet Kurt Johannesson, wenn es darum geht, die schwedische Kunst des Barock als Form einer Propagandamaschinerie zu begreifen.<sup>45</sup> Bei der Erschließung der Festrhetorik, welche für den Monarchen festgeschrieben wurde – darunter finden sich genreübergreifend Portraits, Historienbilder, Musik und Dichtung – bezieht der Autor auch kleine festliche Gegebenheiten mit ein.<sup>46</sup>

Zwar lassen die Quellen bildliche Nachweise wie beispielsweise diejenigen, welche von Snickare für die großen Festereignisse am Schwedischen Hof besprochen werden, vermissen. Jedoch sind sie für die Erfassung Tessins Schaffenskraft im Feld Festkunst außerordentlich aussagekräftig. Auch Johannesson sieht darin den Wert der Festberichte, obwohl seine Beobachtungen alleinig auf den Aspekt der Kunst als politisches Instrument gerichtet und damit eindimensional und lückenhaft sind. Tessins Aufgraben in seiner Funktion als Fest- und Thea-

---

<sup>44</sup> Vgl. Mårten Snickare, *Enväldets Riter. Kungliga Fester och Ceremonier i Gestaltning av Nicodemus Tessin den Yngre*, 1999.

<sup>45</sup> Vgl. Johannesson 1968.

<sup>46</sup> Gemeint sind hier die von Tessin verfassten Festberichte, die sich teils im Stockholmer Riksarkivet (RA), teils in der Uppsalarer Universitätsbibliothek (UUB) befinden, siehe Anhänge.

terorganisator werden in keinem staatlichen Erlass, in keinem seiner Memoiren und auch keinem seiner Briefe klar beschrieben und finden sich nirgendwo zu seinen übrigen Aufgaben als Hofarchitekt und Oberintendant abgegrenzt. Eine Annäherung an Tessins Verantwortungsbereich im Metier „Fest und Theater“ lässt sich über Umwege erschließen. Vorbildgebend hierbei ist Linda Hidders Auseinandersetzung mit der Zusammenarbeit von Tessin und den französischen Künstlern, die er anlässlich des Schlossumbaus (1693 begonnen) nach Stockholm berief.<sup>47</sup>

Hidders beleuchtet nicht nur die Anstellungsverhältnisse und Arbeitsvorgänge der fremdländischen Mitarbeiter, sondern richtet den Blick auf Tessins Funktion als Auftraggeber, Kommissionär, Regisseur und ersten Vorgesetzten. Bei der Klärung von Tessins Aufgabenfeld als Oberintendant, zu welchem er am 21. Juni 1697 berufen wurde, ist die Ernennungsurkunde ausschlaggebend.<sup>48</sup> Sie erklärt ihn offiziell für die Gestaltung aller Festivitäten des Königshauses verantwortlich. In Teilen übertragbar scheint Tessins Auftragsverhältnis mit den französischen Bildhauern, Stukkatoren, Malern und Metallgießern auf die Anstellung der französischen Schauspieltruppe, die im Herbst 1699 nach Stockholm kam. Mit der Rosidortruppe setzt sich umfänglich Kristina Dahle in einem unveröffentlichten Beitrag auseinander.<sup>49</sup> Als Grundlage ihrer Untersuchung dienen die originalen Dokumente der Schauspieler, darunter Arbeits-, Miet- und Kaufverträge sowie Schauspielaufstellungen und Spiellisten.<sup>50</sup> Inhaltlich dargelegt werden Suche, Beauftragung, Anstellungsverträge, Transport, Ausstattung, Zusammensetzung, Repertoire und Spielzeiten der aus Metz stammenden Schauspieler. Trotz ausführlicher Darstellung aller Vorteile und Widrigkeiten, welche die Berufsschauspieler im hohen Norden erfuhren, bleibt ein vergleichender Blick auf die Situation der Schauspielkollegen im Herkunftsland aus. Damit fehlt ein Bewertungsmaßstab, der die Arbeitsbedingungen der Rosidortruppe sowie ihr Verhältnis zu Tessin als Auftraggeber in Vertretung Karls XII. am schwedischen Hof – in einer Abgrenzung zum Herkunftsland – einzuordnen vermag. Eine Gegenüberstellung kann durch die in William Howarth getroffene Auswahl von Originaldokumenten erfolgen, welche die Situation des Theaterwesens in Frankreich in der Zeit des *ancien régime* beschreiben.<sup>51</sup> Die Zusammenstellung der Aktenstücke umschreibt die sozialpolitische Seite der französischen Theatergeschichte. Ob informell oder institutionellen Cha-

---

<sup>47</sup> Vgl. Linda Hidders, *De fransöske handtwerkarne vid Stockholms slott 1693-1713. Yrkesroller, Organisation, Arbetsprocesser*, 2012.

<sup>48</sup> Siehe RA, *Riksregistraturet*, 21. Juni 1697, fol. 749 ff.

<sup>49</sup> Vgl. Kristina Dahle, *Den Rosidorska Truppen. Karl XII:s Franska Komedianter 1699-1706*, 1992.

<sup>50</sup> Siehe RA, *Tessiniska Samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704 sowie Teatern vol. I, Handlingar rörande teatern 1624-1792.

<sup>51</sup> Vgl. William D. Howarth, *French Theatre in the Neo-classical Era, 1550-1789*, 2009.

rakters, liefern sie ein Bild von der ökonomischen und sozialen Situation der französischen Schauspieltruppen in Paris und Umgebung und leisten enorme Hilfestellung bei der Einordnung der Lebens- und Arbeitsverhältnisse der französischen Schauspieltruppe in Schweden. Das Zustandekommen des Auftragsverhältnisses zwischen Rosidor und Schweden ist einzig aus der Korrespondenz zwischen Tessin und seiner in Paris ansässigen Kontaktperson, Daniel Cronström, zu entnehmen.<sup>52</sup> Der zwischen 1691 und 1699 geführte Briefwechsel ist eine Informationsquelle beachtlichen Umfangs, welche im Verlauf der Arbeit kontinuierlich Beachtung findet.

Tessin als Theaterkünstler erscheint aufgrund der prekären Quellenlage – auf dem Mangel an Bauplänen, Protokollen, Beschlüssen und Rechnungen begründet – in der Literatur ausschließlich im Zusammenhang mit der Beschaffung der Bühnenbilder aus Paris. Agne Beijer beschäftigt sich erstmalig mit Jean Saint-Hilaire d'Olivets Bühnenbildern, die Tessin 1699 für die Bühne des Stockholmer Saaltheaters bestellte. Der Theaterwissenschaftler ergründete in seinem Beitrag die Beschaffungssituation, den Gebrauch der Bühnenbilder und schließlich auch deren stilistische Merkmale.<sup>53</sup> Letzteres resultiert aus der Annahme, dass die Bühnenbilder auf die zeitgenössischen französischen Theaterstücke (Corneilles, Molières, Racines etc.) typisiert waren. Beijer stützt sich bei seiner Analyse einerseits auf die Tessin-Cronström Korrespondenz, andererseits auf D'Olivets Bühnenbildcollagen, welche der Künstler mit Einbauskizzen nach Stockholm sandte und die jetzt zur Grafiksammlung des Stockholmer Nationalmuseums gehören. Der Aufsatz leistet innerhalb der vorliegenden Arbeit einen entscheidenden Anteil an der Rekonstruktion der Theatermaschine des Saals im *Kungshuset* und dient somit auch der Ermittlung einer tatsächlichen Verwendung derjenigen Bühnenbildentwürfe, die Filippo Juvarra Tessins Mitarbeiter Törnqvist für die Bühne des *Kungshusets* (?) überreichte. Bei der Betrachtung der konkreten Bauaufgabe „Theater“ in Stockholm, bei der Nachbildung des Hoftheaters und des Ballhauses ist neben den grafischen Quellen, die aus vereinzelt Grundrisszeichnungen bestehen, vor allem Tessins Reisejournal heranzuziehen.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Die Briefe sind seit 1858 zu einem Großteil vom Reichsarchiv in Stockholm konserviert worden (RA, *Tessinska samlingen* E 5612-5616). Die Sammlung der Blätter fügt sich aus Entwurfsskizzen der Briefe von Tessin an Cronström und den Briefen von Cronström an Tessin zusammen und stammt demnach aus dem Nachlass Tessins. Ein zu diesen Dokumenten zählender Teil wurde im Schloss Ericssberg aufbewahrt. Trotz der zeitlich versetzten Antworten auf den letzten Brief des jeweils anderen, die auf die logistischen Umstände zurückzuführen sind, bildet dieser knapp dreißig Jahre geführte Austausch zweifellos eine Einheit. Roger-Amand Weigert und Carl Hernmarck haben die Briefe fragmentarisch in ihrem chronologischen Ablauf abgedruckt und mit Anmerkungen versehen, *Les relations artistiques entre la France et la Suede 1693-1718. Extraits d'une correspondance entre l'architecte Nicodème Tessin le jeune et Daniel Cronström*, 1964, (Im Folgenden mit *Correspondance* und mit dem gregorianischen Kalenderdatum zitiert.)

<sup>53</sup> Agne Beijer, „Karls X:II teater i Kungshuset och dess tillkomsthistoria“, in: *Nationalmusei årsbok*, 1922.4, S. 1-28.

<sup>54</sup> Im Folgenden mit *Travel Notes* abgekürzt.

In der Niederschrift zeichnet sich Tessins enormer Wissensstand über europäische Theaterhäuser zum Zeitpunkt ihrer Erstellung ab und bietet somit eine Orientierung auf der Suche nach etwaigen architektonischen Vorbildern. Eine Herleitung der Stockholmer Theaterhäuser für die Zeit ihrer Entstehung im Jahr 1699 kann überwiegend komparatistisch erfolgen. Von besonderer Gewichtung sind innerhalb der Untersuchung Tessins Aufzeichnungen in den venezianischen Theaterhäusern. Per Bjurström hat den Wert dieses Auszugs aus Tessins Reiseitinerar bereits erkannt, beschrieben und die handschriftlichen Aufnahmen gründlich kommentiert.<sup>55</sup> Die Wichtigkeit der Reiseaufzeichnungen drücken sich in Tessins Rückgriff auf diese während des Baus zweier Theaterstätten in Stockholm aus. Für die Forschung stellen sie eine Informationsquelle über die zeichnerisch schlecht dokumentierten Theaterhäuser der Lagunenstadt dar. Die Besonderheit, so erkennt es auch Bjurström, liegt einerseits in der detaillierten Beschreibung der Theatersäle und der Theatermaschinen, andererseits in den handzeichnerischen Illustrationen an den Seitenrändern des Journals, welche ausschnittshaft Zugmechanismen, Ornamente, Säulen, Prospekte oder Bühnengrundrisse mit Kulissenarrangements wiedergeben. Als richtungsweisende Ausgangspositionen und aufklärende Abhandlungen für die Arbeit werden darüberhinaus Gunilla Dahlbergs Untersuchung von Schwedens Theatersituation im 17. Jahrhundert<sup>56</sup>, Claudia Schnitzers Typisierung höfischer Maskeraden, in welcher sie über die Funktion des Kostüms für den Monarchen unterrichtet<sup>57</sup>, sowie Christian Quaeitzschs Auseinandersetzung mit der Rezeptionsseite höfischer Divertissements und der ergebnisorientierten Sicht auf den Charakter ihres reinen *plaisirs*<sup>58</sup> erachtet.

Mit dem ehrgeizigen Ziel, das Wesen des schwedischen Hoftheaters unter der Leitung des europaweit anerkannten Architekten Nicodemus Tessin d. J. zu begreifen, gliedert sich die vorliegende Arbeit in drei Teile: 1. Nicodemus Tessin d. J. als Theaterorganisator des Hofes, 2. Die Stockholmer Theater (Theatersaal im *Kungshuset* und Ballhaustheater) und 3. Die Feste des schwedischen Hofes in den Jahren 1688, 1699 und 1700. Ferner wird angestrebt, einen kunstgeschichtlichen Anteil dabei zu leisten, das Bild vom Wirken des eifrigen Mannes abzurunden und das bisher vernachlässigte Quellenmaterial aufzuarbeiten, welches – gerade im Falle der Rekonstruktion ephemerer Kunst – schwer zugänglich ist, dennoch als wichtige Arbeit innerhalb der Zielsetzung angesehen werden kann. Mit einer Konzentration auf die außergewöhnlich umfassende Rolle Tessins als Theatermensch trägt die Arbeit zu einem erwei-

---

<sup>55</sup> Vgl. Per Bjurström, „Unveröffentlichtes von Nicodemus Tessin d. J. Reisenotizen über Barock-Theater in Venedig und Piazzola.“ in: *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, 21, 2.1966, S. 14-41.

<sup>56</sup> Siehe Dahlberg 1992.

<sup>57</sup> Siehe Schnitzer 1999.

<sup>58</sup> Siehe Quaeitzsch 2010.

terten Bild des Hofkünstlers bei, der die Kultivierung höfischer Repräsentation auch im Medium darstellende Kunst und Fest betreibt. Schließlich ist die Dissertation auf einer wichtigen und hier zum ersten mal stattfindenden Primärquellenforschung begründet, die zukünftiges Forschungsinteresse in diesem Feld offenhält.



# I

## Nicodemus Tessin d. J. als Organisator von Theater und Festen am schwedischen Hof ab 1697

### 1. Tessins Stellung als Oberintendant und die Machtverhältnisse am Hof

„Herr Tessin war ein deutscher Edelmann, arm, aber voller Ehre, Vorzüge und Fertigkeiten; er war einer der größten Architekten Europas und trug daher den Titel des Oberintendanten.“<sup>59</sup> (*M. de Tessin étoit bon gentilhomme allemand, pauvre, mais plein; d'honneur, de mérite et de science; il fut un des plus grands architectes qu'il y ait-eu en Europe, et devint par ce moyen surintendant des bâtiments.*) Bis Tessin eine solche Anerkennung zuteil werden konnte, bewältigte er – mit größtem Ehrgeiz und größter Beharrlichkeit – unterschiedliche Aufgaben wie Ausbildung, Reisen, städtebauliche und höfische Aufträge sowie Rettungsmaßnahmen für den Hof in Zeiten von Pest und Krieg. Das hier zitierte Urteil, das Papillon, Biograph der französischen Künstlerfamilie Chauveau, über Tessin fällt, gründet in einer Rückschau auf Tessins gesamte Lebenswerk.<sup>60</sup> Seine Erfolge in Schweden manifestieren sich letztendlich nicht nur im Ergebnis seiner Arbeit, will heißen, in seinen real gewordenen Ideen, im Bauwerk oder Fest, sondern auch in seinen mit Karrieresprüngen verbundenen, persönlichen Zielen. Welchen Bedingungen Tessins Arbeiten als Oberintendant unterlag und in welcher Weise er als Organisator von Fest und Theater fungierte, soll im Folgenden untersucht werden. Dabei bietet sich an, Tessins eigene Wahrnehmung seiner Aufgaben bei Hofe sowie die an seinen Beruf gestellten Kriterien zu betrachten. Als Diener der Krone, als Hofarchitekt und Oberintendant unterzog er sich stets dem Vergleich mit ausländischen Kollegen. Die Antwort darauf, inwiefern es ihm überhaupt möglich war, einem Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) oder einem Jules Hardouin-Mansart (1646-1708) nachzueifern, dürfte dabei bedeutende Erkenntnisse liefern. Tessin war im Amt des Hofarchitekten für die Gestaltung höfischer Großereignisse wie Einzüge, Hochzeiten, Trauer- und Krönungsfeiern verantwortlich. Daneben verfolgte er das Ziel, eine Rhetorik für nachgeordnete Festlichkeiten und für das den Alltag bestimmende Hofzeremoniell herauszuarbeiten. Für die Betrachtung seines Einsatzes in-

---

<sup>59</sup> Jean-Michel Papillon, *Mémoire pour servir de supplément à la vie de François Chauveau, peintre et graveur, Écrite par M. Perrault dans ses Vies des hommes illustres, etc. Avec celles de ses fils Evrard Chauveau, peintre et René Chauveau, architecte et sculpteur du Roy de France, de Charles XI et de Charles XII, roys de Suède, 1734-1738*, veröffentlicht durch Anatole de Montaglon, Paris 1854 (1738), S. 20.

<sup>60</sup> Dass Tessin von Papillon als „arm“ bezeichnet wird, könnte darauf zurückzuführen sein, dass Tessin bürgerlicher Abstammung war und erst als junger Mann durch die Verdienste seines Vaters mit geadelt wurde. Darüber hinaus mag es sein, dass Oberintendant Tessin als fleißiger, gelehrter und zurückhaltender Mann in den Augen eines Franzosen und im Vergleich zu seinen französischen Kollegen gleichen Ranges, sehr bescheiden wirkte.

nerhalb der Etablierung eines Hoftheaters erscheint es sinnvoll sich zu vergegenwärtigen, mit welcher Machtsymbolik und welchen Medien Tessin den Glanz des Königshauses an die Öffentlichkeit trug und es somit in die europäische Herrschaftskultur einzureihen gedachte. Um die Umsetzung seiner Aufgaben als Oberintendant zu erfassen, liegt es nahe, sich Tessins Einsatz, Umgang und Zusammenarbeit mit seinen Mitarbeitern vor Augen zu führen. Welchen Künstlern er sich für die Gestaltung von Hoffesten und schließlich auch für die Schaffung angemessener Rahmenbedingungen darstellender Kunst bediente, wird im folgenden Kapitel untersucht. Glückliche Umstände führten Tessin zu Göran Josuæ Törnquist, der sich mit seinen Kenntnissen von Bühnenkunst- und Mechanik der Arbeit am schwedischen Hoftheater verschrieb. Törnquists Mitwirken an der Etablierung und der Unterhaltung des höfischen Theaterbetriebs soll sich schließlich über die Heranziehung seiner Briefe an Tessin aus den Studienjahren in Paris und Rom sowie seinem Umgang mit Bühnenbildzeichnungen Filippo Juvarras genähert werden.

Abschließend werden die Arbeitsbedingungen der im Jahre 1699 unter Vertrag genommenen französischen Schauspieltruppe – von nun an als Rosidortruppe bezeichnet – während ihrer Zeit in Schweden (1699-1706) betrachtet. Ausgangspunkt für eine Bewertung ihres Arbeitsumfeldes, dem Schwedischen Hof als Arbeitgeber sowie Tessin als erstem Ansprechpartner der Schauspieltruppe ist ein Vergleich zwischen den Inhalten ihrer Arbeitsverträge mit den zeitgleich in Paris vorgefundenen Konditionen schauspielerischer Tätigkeit.

### *Tessins Verantwortungsbereich als Oberintendant bei der Gestaltung eines glanzvollen Hoflebens*

Tessins amtliche Ernennung zum Oberintendanten vom 21. Juni 1697 liefert Anhaltspunkte zur Beschreibung seines Aufgabenfeldes in dieser Position.<sup>61</sup> Bei der Wahl eines neuen Oberintendanten für den schwedischen Hof ging es in erster Linie darum, einen fähigen Mann zu finden, der die Leitung des Neubaus nach dem verheerenden Brand des alten Schlosses *Tre Kronor*, übernehmen konnte.<sup>62</sup> Die allerhöchste Anforderung bestand darin, mit sparsamen Mitteln eine neue königliche Residenz zu errichten, die in Zukunft weniger anfällig für vergleichbare Katastrophen war.<sup>63</sup> Das neue Schloss, dessen Architektur – Tessins Entwürfen

---

<sup>61</sup> Das Dokument befindet sich im Reichsarchiv Stockholm, RA, *Riksregistraturet*, 21. Juni 1697, fol. 749 ff.

<sup>62</sup> Zu Schwedens Verwaltungsgeschichte, siehe Björn Asker, *Hur riket styrdes. Förvaltning, politik och arkiv*, 2007.

<sup>63</sup> Vgl. RA, *Riksregistraturet*, 1697, 21 Juni, fol. 749: „...zwar können die Mittel für den Bau [Neubau des Schlosses] nicht in großem Umfang erhöht werden, doch sollen sich, auch wenn die Mühen und Beschwerden dadurch zunehmen, gleichsam die Bedingungen für das Ansehen verbessern...“ (*...byggande dess medel intet lijtet kommer att ökas, warandes billigt när mödan och besväret tilltager att jämwähl hedern och willkoren för Eder förbättras...*).

nach zu urteilen – imposant und dominant war, erforderte ein angemessenes städtebauliches Umfeld. Verantwortlich für die bauliche Gestaltung und Erhaltung war der Stadtarchitekt. Dieses unter Karls XI. Regierung neu eingeführte Amt bekleidete erstmalig Tessins Vater, Nicodemus Tessin d. Ä.. Nach dessen Ableben gingen sowohl das Amt des Stadtarchitekten als auch das Amt des königlichen Schlossarchitekten auf den Sohn über. Damit hatte Tessin schließlich zwei Auftraggeber, die sich in ihren baulichen Wünschen gegenseitig stark beeinflussten.<sup>64</sup> Tessins Aufgaben als Stadtarchitekt sind in keinem Dokument deutlich formuliert worden und sind somit nicht klar vom Einsatzgebiet der Burgmeister (*borgmästare*) abzugrenzen. In Tessins Ernennung zum Stadtarchitekten wurde lediglich verlautbart, dass ihm die Verantwortung für die „Bewachung und Pflege der Häuser“ Stockholms zukam.<sup>65</sup> Da es im Interessengebiet der Krone lag, die Hauptstadt zu pflegen – Karl XI. schenkte dabei besonders dem Verkehrsnetz Beachtung – war es auch an Tessin, den innerstädtischen Bereich an das neue Schloss anzupassen.<sup>66</sup> Diese Aufgabe erteilte das Königshaus und nicht die Stadt.<sup>67</sup> Seine städtebaulichen Ambitionen für die weitere Schlossumgebung drücken sich in seinem Entwurf des Jahres 1713 aus, der mit einem majestätischem Militärarsenal, mit Lustgärten, Reitanlagen und einer Basilika Stockholm ein monumentales und königliches Erscheinungsbild zu geben beabsichtigte (Abb. 4).

Tessins Verantwortlichkeit für ein sich durch Vergnügungen und kulturelle Interessen auszeichnendes Hofleben ist ebenso wenig präzise umrissen. In Tessins Beförderung findet sich die Passage, welche für das Amt des Oberintendanten eine Person vorsieht, die – neben der Fähigkeit, stabile königliche Bauten zu errichten – „sorgfältige Wissenschaft“ betreibt,

„welche ehrenwert auf kostspieligen Reisen und in mühevoller Arbeit sowie langer Praxis erworben wurde. Nicht allein soll sich diese in nützlichen und gnädigen wissenschaftlichen Einrichtungen hier in unserem Land [Schweden] erweisen, sondern auch in öffentlicher und privater Architektur ihren Niederschlag finden, darüber hinaus auch im innerhäuslichen Schmuck und im Mobiliar sowie allerlei anderer besonderer Anordnungen, zuzüglich der Gartenkunst mit ihren Fontänen und zuletzt, was jegliche Art von Vergnügen (*rejouisancer*) erforderlich macht...“<sup>68</sup> (*...som I Eder genom kostsamma peregrinationer samt mycken mödo och arbeite icke mindre än en lång praxi förvärvat, icke allenast om åtskillig nyttig och nådige vetenskapers inrättande här i vårt Rijke, utan jämväl uti architecturen af publique och private bygningar, samt om dee inre zijrligheeten med*

<sup>64</sup> Über die Zuständigkeiten innerhalb der Stadtverwaltung siehe: Carl-Frederick Corin, *Självstyre och Kunglig Maktpolitik inom Stockholms Stadsförvaltning 1668-1697*, 1958.

<sup>65</sup> *Att han ,skulle komma till att hava uppsikt och vård om stadens byggningar'*, zit. nach ebd., S. 318.

<sup>66</sup> Vgl. ebd. S. 318 f.

<sup>67</sup> Die Stadt als Auftraggeber bestellte Tessin laut Corin zuletzt 1680 für die Umgestaltung des südlichen Stadthauses nach einem Brand, vgl. ebd., S. 319.

<sup>68</sup> RA, *Riksregistraturet*, 1697, 21 Juni, fol. 749 ff.

*meubler och alle particulariteters disposition, jämte Trädgårdsväsenhet samt fontaineriet och vad eljest varjehanda rejouisancer kann erfordras...)*

Mit dem aus dem Französischen entliehenen Wort *rejouisancer* dürften sämtliche Arten von Festen umschrieben worden sein. Eine Bemerkung Tessins gegenüber Botschafter Cronström gibt jedoch zu verstehen, dass die Verantwortung des Oberintendanten für höfisches Vergnügen gewohnheitsrechtlicher Natur war. „Wenn außergewöhnliche Feierlichkeiten am Hofe stattfinden“, so erklärt es Tessin seinem Freund, „bin ich es seit Jahren, der die Anweisungen gibt und organisatorische Maßnahmen trifft. Dieses umfasst mithin die Wahl jedes einzelnen Gerichts [für das Souper].“<sup>69</sup> (*...je dispose déjà depuis bien des années de toute l'ordonnance, même presque jusques au règlement de chaque plat.*)

Die Bestimmung Tessins zum Oberintendanten – mit einer Verantwortlichkeit für königliche Bauaufgaben und für das Kunstschaffen des schwedischen Hofes im Allgemeinen – berechnete ihn zur Ausgabe finanzieller Mittel für ein kulturelles Hofleben mit Festen und Theater Vorstellungen.<sup>70</sup> Er war ein Anhänger Colberts „merkantilen“ Systems in Frankreich, welches zur Mitte des 17. Jahrhunderts erwuchs, um die königliche Pracht in allem Materiellen – von der kleinsten Verzierung eines Alltagsgegenstandes bis zu großen städtebaulichen Projekten – aufzuzeigen.<sup>71</sup> „Colberts Bedeutung lag in seiner grundsätzlichen Vision, dass sämtliche Künste einen Beitrag zur Verherrlichung des Königs leisten sollten.“<sup>72</sup> Neben einem staatlich kontrollierten Kunstschaffen knüpfte Colbert Handelsbeziehungen zwischen den europäischen Großmächten und sorgte so für ein stetiges Wirtschaftswachstum. Arbeitsbedingungen und Funktionen der staatlich eingerichteten Kunststätten in Frankreich waren Tessin vertraut. Während seines Besuchs in Paris 1687 erhielt er – u.a. geführt von Israël Silvestre (1621-1691), Jean I. Berain (1640-1711) und François Girardon (1628-1715) – Einblicke in das Arbeitsumfeld der Künstler, welche ihre Ateliers im Louvre eingerichtet hatten.<sup>73</sup> Die von staatlicher Seite kontrollierte und auf die Verherrlichung des Monarchen ausgerichtete Kunstproduktion, befand Tessin – auch für Schweden – als attraktives Modell; einerseits, um die Importkosten und den dadurch entstehenden Aufwand gering zu halten, andererseits, weil eine

<sup>69</sup> *Correspondance*, Tessin an Cronström, 30. August 1699, No 19, S. 240.

<sup>70</sup> Über die finanzielle Situation des königlichen Haushalts während der Regierungszeit mehrerer Monarchen Schwedens siehe Persson 1999; Hinners streicht in ihrer Dissertation Tessins Freiheit im Bauprojekt des neuen Schlosses heraus. Es kann davon ausgegangen werden, dass er in gleichem Maße frei im Bereich Fest und Theater walten konnte, vgl. Hinners 2012, S. 117 f.

<sup>71</sup> Vgl. Merkantilismus ist ein von Adam Smith (1723-1790) nachträglich geprägter Begriff. Der schwedische Ökonom Eli Heckscher forschte erstmals zum Begriff Merkantilismus, vgl. *Mercantilism*, Vo. 2, 1931. Zu Colbert, unter Ludwig XIV. als *Contrôleur des Finances* und *Secrétaire d'Etat* der *Maison du Roi*, vgl. Roland Mousnier (red.), *Un nouveau Colbert. Acte du colloque pour le tricentenaire de la mort de Colbert*, 1985; Peter Burke, *Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, 2005.

<sup>72</sup> Burke 2005, S. 77.

<sup>73</sup> Vgl. *Travel Notes*, S. 179 f. Zur Erlangung eines Ateliers im Louvre vgl. Bénédicte Gady, *L'ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique*, 2010, S. 266.

derart starke Wirtschaft die Reputation einer Regierungsmacht für lange Zeit garantieren konnte.<sup>74</sup> Abgesehen vom vorteilhaften Ergebnis dieser wirtschaftlichen Einrichtung entstanden hierdurch Arbeitsplätze und mit ihnen Wohlstand und Zufriedenheit in der Bevölkerung. Tessins Gedanke, auch in Schweden eine Vielfalt staatlich gelenkter Manufakturen und Werkstätten einzurichten, wurde durch das gespannte Verhältnis zwischen Hof und Zunft-handwerkern bestärkt.<sup>75</sup> Tessin empfand die aus der Zunft kommenden Handwerker als überaus unleidlich.<sup>76</sup> Es mangelte dem Oberintendanten allerdings an fähigen Künstlern, die den Handwerkern weisungsbefugt vorangestellt waren. Allein aus diesem Grund stellte die Einführung eines colbertschen Systems in der nordischen Hauptstadt eines karg besiedelten Landes ein utopisches Unterfangen dar.

Dennoch besaß Stockholm ein zusammenhängendes Werkstattareal, das allein für die Kunstproduktion – in erster Linie für den Neuaufbau des Schlosses – eingerichtet worden war. Unmittelbar im südlich an den damaligen Heumarkt (*Hötorget*) angrenzenden Viertel ließen sich verschiedene Werkstätten nieder. Dieses Werkstattgelände wurde von den französischen Künstlern, die ab 1694 zum Umbau des neuen Stadtschlusses nach Schweden kamen, zum Arbeiten genutzt und in Teilen bewohnt.<sup>77</sup> Auf dem weitläufigen, ehemals für königliche Turniere und Carrousels gebrauchten Gelände des alten Hippodroms fanden sich bereits ab 1670 sämtliche Werkstätten auf Kosten der königlichen Bauabteilung zusammen, darunter eine Metallgießerei und eine Tischlerei u.a.<sup>78</sup> Das Areal behielt seinen alten Namen *rännarbana* bei. Auf Initiative Tessins fand im Jahr 1697 auf dieser Fläche die zweite Gießerei ihren Platz.<sup>79</sup> Zwei Zeichnungen und die dazugehörige Beschreibung einer weiteren, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erbauten Gießerei, liefert ein Bild der Anlage (Abb. 5 und 6). Die Darstellung der Arbeitsstätte lässt im Grundriss und im Querschnitt einen breiten Arbeitsraum erkennen, in dem die großen Bronzen gegossen wurden. Gerahmt wird die Halle durch zwei kleinere Räume. Der Aufriss verzeichnet zudem ein zwei kleine Wohnungen beherbergendes

<sup>74</sup> Vgl. Hinners 2012, S. 80. Tessin äußert sich in seinem Interieurtraktat über die Wichtigkeit königlicher Werkstätten, wie etwa die Gobelin, vgl. *Nicodemus Tessin the Younger. Sources, Works, Collections. Traicté dela decoration interieur 1717*, 2002, S. 271 f. (im weiteren Verlauf als *Traité 1717* zitiert).

<sup>75</sup> Vgl. Hinners 2012, S. 80.

<sup>76</sup> Vgl. *Traicté 1717*, S. 271.

<sup>77</sup> Vgl. Hinners 2012, S. 175 f.

<sup>78</sup> Das alte Hippodrom wurde unter Anordnung Königin Christinas in den 1640er Jahren für Turniere und Carrousels erbaut. Auch Karl XI. nutzte diesen Platz für seine Reiterspiele. Das Turnier zu seinem Amtsantritt im Jahre 1672 fand dort statt, vgl. Enar Leffler, *Kungliga statybildhuggarebostället vid beridarebanan*, 1930; Lena Rangström, *Karl XI:s karusell 1672*, 1994.

<sup>79</sup> Tessin nennt die von Hedwig Eleonora unterzeichnete Resolution zum Bau einer neuen Gießerei in seinen Memoiren, vgl. RA, *Tessiniska samlingen*, E 5717, Konzept och skrivelser, Kungl. Maj:ts resolution efter Tessins memorial, unterzeichnet von Hedwig Eleonora und den fünf Reichsräten in Karlberg, den 16.8.1697, verif. 1123; Sirén 1914, S. 10.

Zwischengeschoß. Hier kamen im Sinne einer kontrollierten Arbeitsorganisation die leitenden Handwerker unter.

In seinem Interieur-Traktat des Jahres 1717 offenbart Tessin seine differenzierte Auseinandersetzung mit einer staatlich geführten Kunstproduktion. Mit dem *Traicté dela Decoration interieure, pour toutes sortes de Maisons Royales, et autres de distinction à la Ville, qu'à la Campagne* wagte sich Tessin als erster Theoretiker an die methodische Aufarbeitung von prachtvollen Inneneinrichtungen – auch wenn es niemals zu einer Veröffentlichung dieser Schrift kommen sollte.<sup>80</sup> Das Traktat ist in drei Partien unterteilt, *Decoration Immobile*, *Decoration Mobile* und *Decoration Mobile, en toutes sortes des Meubles*. Kapitel 66, *Des obstacle, qui empêchent les beaux Arts, Sciences et Manufactures d'estre cultivées dans un pays*, zeigt – gleich seinem negativ besetzten Titel – jegliche Fehler auf, die ein Land bei der Aufstellung von Manufakturen und Akademien machen kann und ermöglicht somit Einblicke in Tessins angestrebte Organisation einer staatlichen Kunstmaschinerie. Tessin hebt hervor, dass die Produktion von Kunstgegenständen sowie die Etablierung eines Akademiewesens im eigenen Land deshalb von Vorteil seien, weil sie ein konzentriertes und kostengünstiges, vor allem aber selbständiges Arbeiten, ermöglichten.<sup>81</sup> Ein merkantiles System richte sich allerdings auch auf den Vertrieb der Kunstgegenstände ins Ausland. So erklärt Tessin im *Traicté*, dass man ausschließlich diejenigen Kunstgegenstände produzieren solle, die nicht Gefahr liefen, lediglich Kopien desjenigen Kunsthandwerks zu sein, welches man bereits anderorts besitze. Wichtig hierbei sei es, die Balance einzuhalten zwischen dem, was im Land selbst gebraucht werde und dem, was von außerhalb abgenommen werden würde. Für die Produktion solle man die regionalen Vorkommen nutzen, im Falle Schwedens: Kupfer- und Eisen.<sup>82</sup> Tessin betitelt in den letzten Zeilen seines Traktats Frankreichs Sucht nach Neuem als Krankheit des Systems. Zwar besäßen die Franzosen die Fähigkeit modische Erfindungen, an denen sich die gesamte europäische Hofkultur orientiere, blitzschnell aufkeimen zu lassen, dies jedoch mit Verzicht auf die *force du dessein* und einer finanziellen Deckung.<sup>83</sup> Im *Traicté* weist Tessin auf die wirtschaftlich rationalen und umsetzbaren Arbeitsschritte bei der Einführung eines merkantilen Systems hin. Dabei geht es jedoch in keinem Wort um eine Ideologiepro-

---

<sup>80</sup> Ursprünglich beabsichtigte Tessin das Traktat unter dem Namen seines Sohnes zu veröffentlichen, damit es jener als Einstieg in den Kreis höfischer Kenner benutzen konnte. Die Schrift ist in diesem Sinne ein Indiz dafür, dass die Kenntnis von neuen Moden hohes Ansehen genoss und dekorative Kunst als mächtiges und repräsentatives Ausdrucksmittel einen hohen Stellenwert besaß. Zu einer Veröffentlichung der Schrift kam es wahrscheinlich deshalb nicht, weil Carl Gustaf bereits ab 1718 das Amt eines Oberaufsehers am schwedischen Hof bekleidete und die Bekanntmachung seiner Person deshalb nicht mehr nötig schien, vgl. Bo Vahlne, „Tessin's Traicté and the Swedish Royal Court“, in: *Traicté 1717*, S. 39.

<sup>81</sup> Vgl. *Traicté 1717*, S. 271

<sup>82</sup> Vgl. ebd.

<sup>83</sup> Vgl. ebd., S. 172.

duktion, welche die in der Kunstproduktion verankerte Magnifizenz des Herrschers anstrebte. Dass Tessin für das eigene Land den colbertschen Organisationsapparat des Kunstbetriebs favorisierte, ist in seinen Briefen an Carsten Feif nachlesbar.<sup>84</sup> Selbst nach dem Tod Ludwigs XIV. und in Kriegszeiten hielt Tessin an der Idee fest, ein vergleichbares Organisationssystem in Schweden zu etablieren. In seinen 1718 verfassten Memoiren verliert er sich über die Vorzüge einer heimischen Kunstproduktion. Noch beim letzten Treffen mit seinem König in Kristinehamn forcierte er, seine politischen Einflussname im Land mit einer Ernennung zum Reichsmarschall auszubauen.<sup>85</sup> Der Tod Karls XII. am 13. November 1718 und die sich anschließenden Intrigen um die Thronfolge durchkreuzten jedoch Tessins Pläne.

Aufgeschlossen zeigte sich Tessin, neben den merkantilen Praktiken Frankreichs, auch gegenüber dessen Akademiewesen, welches den Hof mit fähigen und nach dem klassischen Kunstkanon in Theorie und Technik ausgebildeten Künstlern versorgte. Ein Antwortschreiben Tessins auf einen Brief seines Agenten Daniel Cronström lässt vermuten, dass letzterer seinem Landsmann vorschlug, in Paris eine schwedische Akademie zu eröffnen. Dahinter könnte die Absicht gesteckt haben, schwedische Kunststudenten vor Ort von französischen Lehrern ausbilden zu lassen oder französische Künstler für die Wünsche und Bedingungen des schwedischen Hofes heranzuziehen. Tessin stimmt dem Vorschlag seines Mittelsmanns jedenfalls zu.<sup>86</sup> Dieser Gedanke, so Tessin, sei angemessen und plausibel. Darüberhinaus fordert er den in Paris ansässigen Diplomaten dazu auf, detaillierte Informationen über die Struktur der französischen Akademie in Rom und derjenigen in Paris zu verschaffen. Über eine zukünftige Akademie der Künste und der Architektur mit einem Hauptsitz in Stockholm verliert er indes kein Wort. Eine realistische Einschätzung über die geringe Bereitwilligkeit etablierter französischer Künstler in den hohen Norden zu kommen, um dort eine Handvoll kunstbegeisterte junger Schweden in den Schönen Künsten zu unterrichten, konnte Tessin mit seinen bis dahin gesammelten Erfahrungen leicht treffen. Dem Oberintendanten blieb nur, ausländische Künstler nach Schweden zu locken und diese eventuell für die Anlernung des jungen schwedischen Künstlernachwuchses – falls es diesen überhaupt gegeben hat – zu gewinnen sowie eigene Schüler auf Bildungsreise in die Kunstzentren Europas zu schicken.<sup>87</sup>

---

<sup>84</sup> Casten Feif, Minister für Innere Angelegenheiten, zog mit Karl XII. von Beginn an in den Krieg und korrespondierte mit Tessin von den verschiedenen Lagern aus. Die Briefe hat Carl Gustaf Tessin teilweise in seinem Åkerö Tagebuch aufbewahrt, Tessin an Feif, 1.10.1712, 28.11.1712, 12.4.1713, 11.6.1715, Briefe von Carl Gustaf Tessin in: KB, *Åkerödagboken*, L 82:1.

<sup>85</sup> Vgl. Göran Lindahl, „Den Tessinska radikalismen“, in: Sten Åke Nilson [Hg.], *1600-talets ansikte*, 1997, S. 48.

<sup>86</sup> Vgl. *Correspondance*, Tessin an Cronström, 11.2.1696, S. 107 f.

<sup>87</sup> Die Bildungsreise Tessins Assistenten Göran Josuæ Törnquist, den er u.a. zur Vorstellung seines Louvre-Modells an den französischen Hof schickte, ist ein schönes Beispiel für diese Praxis, vgl. *Correspondance*, Tes-

### *Orientierungsgröße Frankreich*

Tessin war im Dienste einer Hervorhebung der Pracht und Geltung der schwedischen Großmacht durch repräsentative Bauten, Kunsthandwerk und ein glänzendes Hofleben nicht weniger engagiert als Colbert oder Charles Le Brun (1619-1690) für ihren Monarchen. Nur fehlten Schweden die Mittel und das Personal zur Unterhaltung eines vergleichbar großen Betriebs mit Werkstätten, Druckereien und Akademien. Dessen ungeachtet ist ein Vergleich des Schweden, in Ausübung seiner Tätigkeit als Oberintendant, mit einigen Hauptfiguren der absolutistischen Kunstproduktion Frankreichs nicht abwegig. Das Amt des Oberintendanten, welches Tessin als *Uomo universale* optimal bekleidete, forderte eine „Zuständigkeit in allen Sparten künstlerischer Tätigkeit“.<sup>88</sup> Die französische Organisation der *Maison du Roi* verteilte ihre Aufgaben an zahlreiche Unterabteilungen, was allein durch die Menge an Aufträgen erklärt werden kann. Allen Bereichen von Kunst in Frankreich, wie königliches Ballett, Musik, Kunstgewerbe, Möbel, Gebäude usw. stand ein Direktor, Superintendent oder Inspektor vor. Unter ihnen stellte Le Brun offensichtlich eine wichtige Person für Tessin dar. Sein Name kommt in Briefen, im Traktat und anderen Dokumenten Tessins häufig vor.<sup>89</sup> Als Mitbegründer der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (1648) sowie als *Premier Peintre du Roi* (seit 1662) bestimmte er hauptverantwortlich die Inhalte der königlichen Kunstproduktionen und nahm folglich mit seiner Arbeit Einfluss auf die Herausbildung eines französischen Klassizismus. Ebenso trug er als Direktor der *Manufacture Royale des Tapisseries et Meubles de la Couronne* zur Glorifizierung des Regenten durch Bildprogramme und Kunstgegenstände aller Art bei.<sup>90</sup> Was sowohl künstlerische wie auch administrative Einflüsse auf das Hofleben betraf, so stand Tessin seinem Zeitgenossen und zeitweise parallel amtierenden *Surintendant des Bâtiments du Roi*, Jules Hardouin-Mansart (1646-1708), sehr nah.<sup>91</sup> Dass Tessin bei einem Vergleich seines Amtes mit dem des französischen Surintendant auf den ersten Blick schlechter gestellt war, lag möglicherweise daran, dass Mansart in der Ausübung seines Amtes scheinbar unbegrenzte Mittel zur Verfügung standen. Als Rechnungsführer der *Chambre des Comptes* (Rechnungshof), war es Mansart erlaubt, über die Ausgaben für die Ausstattung der königlichen Gebäude frei zu walten.<sup>92</sup> Mansarts erste Bauvorhaben als Surintendant am französischen Hof – die Planung der Versailler Schlosskapelle und eines Theatersaals sowie

---

sin an Cronström, 17.2.1705, S. 338 f., RA, *Tessinska samlingen* E5711; Besondere Aufmerksamkeit kommt Törnquist in Teil I 3 der Arbeit zu.

<sup>88</sup> Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, 1996, S. 225.

<sup>89</sup> Vgl. *Travel Notes*, S. 198; *Catalogue 1712*; *Correspondance* 1964.

<sup>90</sup> Vgl. Burke 2005, S. 74 f.

<sup>91</sup> Damit ist mehr die Profession als die emotionale Einstellung Tessins gegenüber dem Franzosen gemeint.

<sup>92</sup> Vgl. *Correspondance*, Cronström an Tessin, 25.1.1699, S. 218.



der Bau eines *Hôtel des Mousquetaires noirs* – führten Tessin gleich die Einflussnahme und die scheinbar schrankenlosen Möglichkeiten seines Kollegen vor Augen.<sup>93</sup> Eine glaubhaft genaue Aufzählung von Mansarts Gehältern, nach seinen Ämtern und Aufgaben unterteilt, liefert Cronström seinem Vorgesetzten in einem Brief vom 18. März 1699.<sup>94</sup> Der Lohn Mansarts, der sich additiv aus mindestens fünf Posten zusammenfügte, überstieg Tessins Monatslohn von 3.200 dsm (*daler silvermynt*) bei weitem.<sup>95</sup> Die Korrespondenz der Schweden dokumentiert das Interesse der beiden Oberintendanten an der Tätigkeit des jeweils anderen. Mansart lässt ihm seine Wertschätzung zuteil werden, wenn er in acht Sitzungen der Akademie, den *Conférences*, Tessins Louvre-Projekt aus dem Jahr 1705 zur Diskussion stellt.<sup>96</sup> Trotz Mansarts Anerkennung gegenüber Tessins Werk, kann der Schwede seine Konkurrenzgedanken gegenüber dem Kollegen, der *n'a jamais vû l'Italie*, nicht verbergen.<sup>97</sup> Man ist geneigt, aus dem Briefwechsel zwischen Cronström und seinem Auftraggeber zunächst Tessins Neid gegenüber Mansart herauszulesen. Jedoch hat der Schwede, frei von direkten Vergleichen, bereits während seines letzten Besuchs der königlichen Anlage in Versailles ein Urteil über eine Arbeit Mansarts für den Schlosspark gefällt. Im Blickpunkt stand hierbei Mansarts Kolonnaden-Boskett, welches aus 32 Marmorsäulen unterschiedlicher Farben mit Kapitellen und Basen aus weißem Marmor ionischer Ordnung sowie schmalen Postamenten bestand und in den Augen des Schweden „einen sehr üblen Effekt“ erzeugte.<sup>98</sup> Nach eingehender Beschreibung im Reisejournal bewertet Tessin die Ausgaben für die Architektur mit 400 000 *livres* als unangemessenen Kostenaufwand, der „mehr Bewunderung verdiene als das Genie, das sie ausgeführt hat“.<sup>99</sup> Auch wenn Mansart in der Ausführung seines Amtes frei gebieten konnte, stand er, was die Entscheidungskompetenz anging, in enger Konkurrenz mit den anderen Abteilungen der *Maison du Roi*. So wurden beispielsweise zur Realisierung großer Projekte nur eine Unterabteilung als federführend bestimmt. Streitigkeiten resultierten daraus, dass sich die verschiedenen Kompetenzbereiche „personell und von der Aufgabenverteilung her überschneiden. Gewachsene Traditionen und Rationalisierungsbestrebungen griffen hier

<sup>93</sup> Vgl. ebd., Cronström an Tessin, 8.1.1699, S. 217.

<sup>94</sup> Vgl. ebd., Cronström an Tessin, 18.3.1699, S. 223.

<sup>95</sup> Vgl. Sl. A, *Hovstatsräkens kaper Kungl Maj:ts hov*, 1698. 3200 dsm (*daler silvermynt*) entspricht 3 dkm (*daler kopparmynt*), Rodney Edvinsson/Johan Söderberg, „A Consumer Price Index for Sweden 1290-2008“, in: *Review of Income and Wealth*, vol. 57 (2), 2011, S. 270-292.

<sup>96</sup> Vgl. *Correspondance*, Cronström an Tessin, 31.1.1706, S. 350 f.

<sup>97</sup> Ebd., Tessin an Cronström, 8.11.1704 und 21.5.1705, S. 341 S. 337; vgl. ebd., Tessin an Cronström, 8.4.1705, S. 339 und RA, Tessinska samlingen E5711, Brief von Törnquist an Tessin vom 20.8.1705.

<sup>98</sup> *Il y a 32 colonnes de differents couleurs à l'entour d'un ordre jonique des chapiteaux et bases de marbre blanc avec des petites impostes dessus, qui font un fort vilain effect [...]*, *Travel Notes*, S. 194.

<sup>99</sup> *Cette piece est la premiere que M:r Manzard a fait dans le jardin de Versailles, et les connoisseurs soutiennent tous, qu'il y faut plus admirer la depense que le genie, ell'a desja couttée plus de qvatre cent mille livres.*, ebd.

wenig effizient ineinander.“<sup>100</sup> Zu einem Konflikt kam es dann, wenn unklar war, wem beispielsweise die Ausführung ephemerer Kunst – darunter Katafalke, Pavillons, Theatertribünen, Illuminationen, Bühnenbilder für höfische Theaterinszenierungen – als künstlerischer Rahmen oder Mittelpunkt einer höfischen Feierlichkeit, zugetragen wurde. Die *Surintendance du Bâtiment* konkurrierte in diesem Bereich mit der *Administration de l’Argenterie, menus-plaisirs et affaires de la chambre du roi*, kurz der *Menus-Plaisirs*.<sup>101</sup> Die Organisation dieser königlichen Einrichtung ist aus heutiger Sicht undurchschaubar. Sie reichte vom einfachen Handwerker oder höfischem Lakaien an unterster Stelle bis hin zum höchsten Entwurfszeichner und *Premier dessinateur du Roi*. Als solcher stand Jean I Bérain den *Menus-Plaisirs* von 1674 bis zu seinem Tod im Jahre 1711 vor. Seine Arbeit schätzte Tessin in besonderem Maße.<sup>102</sup> Allein Tessins Sammlung von ornamentalen Grafiken, Plafondentwürfen, Bühnenbildern und Kostümfigurinen spricht für eine Orientierung des Schweden an der Arbeit des königlichen Zeichners.<sup>103</sup> Festzuhalten bleibt, dass die Unterabteilungen der *Maison du Roi* stets darum bemüht waren, ihre Stellung in der Verwaltungshierarchie des königlichen Hofes beizubehalten und das mit der Übernahme verantwortungsvoller Aufgaben für die Repräsentation des Monarchen. Auch wenn er nicht über die Fachkräfte verfügte, mit denen er in Schweden einen dem Königshaus dienlichen Werkstattbetrieb ähnlich der Gobelinmanufakturen oder eine Kunstakademie etablieren konnte, so war Tessin am schwedischen Hofe im Feld Kunstproduktion im Allgemeinen – das Dokument zur Ernennung als Oberintendanten führt wie gesehen seine Aufgabenbereiche auf – und im Bereich höfische Lustbarkeiten und Theater im Besonderen allein weisungsbefugt. Hierin dürfte der Vorteil gegenüber seinen französischen Kollegen gelegen haben, den Tessin Zeit seiner Karriere genoss.

Letztendlich disponierte Tessin auch über die ökonomischen Mittel für sämtliche Bauvorhaben allein. Nach der Verabschiedung der königlichen Resolution vom 16. März 1699 stand ihm die Freiheit zu, über die Mengen und den Ankauf von Materialien zu entscheiden.<sup>104</sup> Damit lag die Vergabe von Material und Aufträgen sowie letzten Endes auch die Schließung von Verträgen nicht mehr – wie zuvor – im Verantwortungsbereich des obersten Statthalters (*överståtshållaren*) Christopher Gyllenstierna. Tessin freies Walten über – zwar begrenzte – Ausgaben für die Bauausführung und über die Beschaffung von Personal verdankte er dem Vertrauen des König in seine Arbeit.

---

<sup>100</sup> Quaeitzsch 2010, S. 45.

<sup>101</sup> Zu den Aufgabenfeldern siehe *Dans l’Atelier des Menus-plaisirs du Roi. Spectacle, Fêtes et Cérémonies aux XIIe et XVIIIe Siècle*, Aust.-Kat. 2010.

<sup>102</sup> Vgl. *Travel Notes*, S. 172.

<sup>103</sup> Siehe die Aufzählung aller Graphiken Bérains unter verschiedenen Kategorien in Tessins *Catalogue* 1712.

<sup>104</sup> Vgl. RA, *Tessiniska samlingen*, E 5717, *Koncepter och skrivelser*, Resolution vom 16. März 1699.

### *Tessin im Dienste karolinischer Machtsymbolik*

Tessin arbeitete während seines gesamten Lebens in Übereinstimmung mit dem Streben der Großmacht nach Wohlstand und innerer Ordnung und gewann durch seine staatlichen Ämter einen einflussreichen Rang bei der Festlegung eines karolinischen Bilderkanons in Schweden.<sup>105</sup> Die den schwedischen König – vornehmlich Karl XI. – verherrlichende Kunst wurde teils auch mit der, zu Zeiten des *ancien régime* Ludwig XIV. vorbehaltenen, Sonnendevise geschmückt.<sup>106</sup> Jedoch erschien das Sonnensymbol hier in weit bescheidenerem Maße. David Klöcker Ehrenstrahl (1629-1698), Hofporträtmaler (*hovkonterfejare*) seit 1661, stellte Karl XI. in einem Ganzkörperporträt von 1670 als Sonnengott Apollo dar (Abb. 7). Im eleganten Kontrapost, seitlich geneigt, um einen Pfeil aus dem Köcher zu ziehen, erscheint im römisch antiken Kriegsgewand Karl XI. Er tritt aus einer dichten Wolkenschicht aus der linken Bildhälfte hervor. Das mit langen dunklen Locken bedeckte Haupt ist von hellen Strahlen umgeben, deren Licht vom glatten Brustharnisch reflektiert wird. Der im Wind flatternde rote, mit Goldfäden brodierte Umhang zeugt von einer Dynamik, welche die Kampfbereitschaft des jungen Monarchen unterstreicht, dessen nächste Handlung die Tötung des Phyton mit Pfeil und Bogen sein wird. Das Untier ist hintergründig in einer grauen Landschaft auszumachen. So wie er im Porträt abgebildet ist, trat Karl XI. während seiner Geburtstagsfeier – man feierte seinen 15. Geburtstag – im November 1670 auf. Er spielte in einem für das Fest geschriebenen Laienschauspiel, welches die glückliche und verheißungsvolle Planetenkonstellation seiner Geburt thematisierte, die Sonne.<sup>107</sup> Dasselbe Kostüm, nunmehr auf die gewachsene Figur des Königs zugeschnitten, trug Karl XI. während des im Rahmen seiner Thronbesteigung veranstalteten Carrousel, betitelt als *Certamen Equestre*, im Jahre 1672.<sup>108</sup> Das Sonnensymbol taucht darüberhinaus in den Stuckaturen des königlichen Schlosses im Zusammenhang mit der Krönung Karls XI. auf und in der Medaillenkunst.<sup>109</sup> Eine bedeutende allegorische Versinnbildlichung der Parnassthematik stellt Nicolæus Millichs Figurengruppe, bestehend aus

---

<sup>105</sup> Unter karolinischer Kunst wird die Kunst verstanden, die unter der Regierungszeit der Könige Karl X. Gustav, Karl XI. und Karl XII. entstanden ist. Eine Interpretation nimmt Allan Ellenius vor, *Karolinska bildidéer*, 1966. Über das karolinische Porträt schreibt Olin 2000.

<sup>106</sup> Vgl. Rangström 1994.

<sup>107</sup> Olin bringt das Gemälde in einen Zusammenhang mit Ludwig XIV. als Besieger der im Drachen versinnbildlichten Fronde, vgl. Olin 2000, S. 81.

<sup>108</sup> Siehe den Festbericht von Lindschöld 1672 sowie RA, *Kunglinga arkiv*, Handlingar rörande Karl XI:s tillträde till regeringen d. 18. Dec 1672. Eine ausführliche Untersuchung der Reiterspiele liefert Lena Rangström in der für die schwedische Leibrüstskammer erschienenen Schrift, 1994. Mit den in Nürnberg gestochenen Blättern Klöcker-Ehrenstrahls Prunkband befasste sich Gerstl 2000.

<sup>109</sup> Siehe hierzu Ellenius 1966, S. 75 f.; Johanesson 1968, S. 107.

dem sitzenden Sonnengott, Minerva und den neun Musen, des Drottningholmer Treppenhauses dar. Apollo trägt die Züge Karls XI.<sup>110</sup>

Die Sonnendevise aber wurde bald abgelöst vom Nordstern, der gegenüber des „gestohlenen“ Herrschaftszeichens „Sonne“ nunmehr als authentisches Emblem eines schwedischen Königs galt.<sup>111</sup> Sein Gebrauch im Zusammenhang mit Machtsymbolik geht auf die frühen 80er Jahre des 17. Jahrhunderts zurück. Der Anstoß hierfür, so merkt Kurt Johannesson an, finde sich in Olaus Rudebeks Buch *Atlantica*, der ersten in schwedischer Sprache gedruckten Publikation, in welchem der Autor eine Analogie Schwedens zu Platons mythischem Inselreich *Atlantis* zu beweisen versucht.<sup>112</sup> *Atlantica* läge unter dem Nordstern, dem unerschütterlichen Pol des Himmelszelts.<sup>113</sup> Die Devise des niemals untergehenden Nordsterns *Nescit occasum*, findet sich beispielsweise auf einer zu Ehren Karls XI. geprägten Medaille aus dem Jahr 1681 und einem allegorischen Porträt Ehrenstrahls anlässlich der Vermählung Karls XI. mit Ulrica Eleonora d. Ä. von 1688. Johannesson beobachtet auch, dass der Nordstern als Symbol in der höfischen Kunst in Schweden ab 1690 verstärkt auftritt. Er spricht von einer Wiederentdeckung des Symbols, welchem jedoch in Großmachtzeiten eine neue Konnotation von Freiheit, Unabhängigkeit und der Macht des schwedischen Staates zugeordnet worden ist. Diesen Sinngehalt hat sich im Dienste der königlichen Kunstproduktion des schwedischen Hofes kein geringerer zu nutzen gemacht als Tessin. Er schreibt an Cronström: „Was die Devise des Nordsterns betrifft, die mit den Worten ‚Nescit occasu‘ versehen ist, so war diese seit jeher die anerkannteste [für Schweden] und man darf sich ihr mit größter Gewissheit bedienen“.<sup>114</sup> (*Touchant la devise, celle d'Etoile du Nord avec le mot Nescit occasu a toujours été la plus approuvée, et l'on s'en peut servir sans le moindre scrupule.*). Der hier ausschnitthaft zitierte Brief handelt vom Entwurf eines Schlachtschiffes für Karl XI., in dessen Verzierungen der Nordstern eingewoben werden sollte, angefertigt in Paris von Jean I. Bérain (Abb. 8 und 9). Auch der Entwurf für eine bei Bérain in Auftrag gegebene Prunkkutsche, gibt den Stern als festen Bestandteil aller Karl XI. auszeichnenden Symbole zu erkennen: „Generell finden sich, so weit es geht, alle Devisen, Waffen und Zeichen auf der gesamten Karosserie wieder, als da sind der Löwe, die Kronen, der Stern und das Doppel-C...“<sup>115</sup> (*En règle générale on a trouvé à propos, partout sur la voiture, de former l'ornement, autant que faire se pouvait, des armes de Sa Majesté, de Sa devise, de Son chiffre, etc...: à savoir: le lion, les*

---

<sup>110</sup> Vgl. Olin 2000, S. 83.

<sup>111</sup> Vgl. Johannesson 1968, S. 125.

<sup>112</sup> Vgl. ebd. mit einem Zitat aus: Olaus Rudbeck, *Atlantica*, Svenska originaltexten. 5 vols. Studier och källskrifter utgivna av Lärdomshistoriska samfundet, Axel Nielson [Hg.], 1937-50.

<sup>113</sup> Vgl. Johannesson 1968, S. 125.

<sup>114</sup> *Correspondance*, Tessin an Cronström, 11.10.1693, S. 32.

<sup>115</sup> *Correspondance*, Cronström an Tessin, 24.8.1696, S. 141.

*couronnes, l'étoile, et le double C...*). Der Nordstern nahm schließlich in der Begräbniskunst für Karl XI. einen prominenten Platz ein. Eine Federzeichnung Jacques Foucquets stellt den Katafalk dar, der für die Trauerfeier Karls XI. am 24. November 1697 in der Ridderholmskirche errichtet worden war.<sup>116</sup> Über dem Sarkophag des Königs tragen vier Hermen ein großes Wolkendach, auf dem ein Engel den leuchtenden Nordstern zum Himmelweisend hält. Noch lange über den Tod des Königs hinaus steht das Symbol „Nordstern“ für den ewigen Glanz, den Karl XI. dem schwedischen Könighaus verliehen hat.

Neben dem nationalen Sinngehalt des Nordsterns, dessen Wirkung und Bedeutung sich Tessin für die Bekräftigung und Veranschaulichung der schwedischen Staatsmacht bediente, griff er auf eine generell für königliche Machtansprüche gebrauchte Formensprache zurück. Gemeint ist die in barocker Kunst gebräuchliche antikisierende Triumphsymbolik. Tessins nachweisliche Beschäftigung mit antiken Fundstücken während seiner ersten Studienreise fand ihren Niederschlag im Festschmuck, mit welchem er den Hof ausstattete. Bereits in der Ausführung seines ersten Auftrages im Amt des Hofarchitekten – die Gestaltung des Einzugs Ulrica Eleonora d. Ä. am 23. November 1680 – schmückte Tessin den von seinem Vater im Vorfeld entworfenen kolossalen Triumphbogen, der aus leichtem Material wie Holz und Stoff bestand, mit berninesk anmutendem Dekor. Die von ionischen Säulen flankierten monumentalen Ädikulen waren mit überlebensgroßen Statuen, *Justitia* und *Pietas*, bestückt. Eine geraume Anzahl kleiner, auf niedrigen Sockeln stehender Statuen bekrönte die Attika. Am zentralen Punkt ragte ein sonnenbekrönter Obelisk aus dem Triumphbogen heraus. An der Nordseite erschienen vier Statuen, welche die vier Erdteile darstellten und somit an Gian Lorenzo Berninis Vier-Ströme-Brunnen angelehnt waren.<sup>117</sup> Antikenrezeption fand sich auch in der ephemeren Festausrüstung der Thronbesteigung Karls XII. im Jahr 1697. Sein Thron beispielsweise referierte symbolisch auf die römische Kaiserzeit. Zu seinen Füßen befanden sich vier Löwen.<sup>118</sup> Verantwortlich für die Ausführungen des Festschmucks, verwies René Chauveau in den auf Sockeln erscheinenden Reliefs auf die ursprünglich in Rom praktizierte Kaiserkrönung antiker Zeit.<sup>119</sup> Das zuletzt bedeutendste Vorkommnis, bei dem Karl XII. als römisch-antiker Triumphator gefeiert wurde, war ein Siegerfest im Jahre 1701. Zelebriert wurde der Sieg Schwedens über die Russen in der sogenannten Schlacht von Narva. Am Abend führte Tessin die in Stockholm verbliebenen Höflinge zu einzelnen Illuminationen, die im Stadtkern verteilt vor den prächtigen Palästen der hohen Staatsbeamten errichtet waren. In einer halbkreisförmigen

---

<sup>116</sup> Ausführlich veranschaulicht Snickare die Trauerfeier Karls XI. und die sich unmittelbar anschließende Krönung Karls XII., vgl. Snickare 1999, S. 115-146.

<sup>117</sup> Vgl. ebd., S. 55 f.

<sup>118</sup> Dieses Tier diente bereits seit längerem den schwedischen Königen als Machtsymbol.

<sup>119</sup> Vgl. Snickare 1999, S. 133.

ephemerer Architektur saß, stellvertretend für den abwesenden König, das künstliche Ebenbild Karls XII. Die Konstruktion erinnerte mit ihren Figurennischen, ionischen Pilastern und der balustrierten Attika an die Exedra im Garten der Villa Adolbrandini in Frascati.<sup>120</sup> Die den König verkörpernde Statue war als römischer Imperator gekleidet und von sechs personifizierten Tugenden eingerahmt. Eine weitere, Karl XII. repräsentierende Statue war Teil einer Illumination vor Tessins eigenem Haus. Auch diese gab sich im Gewand eines antiken Feldherren zu erkennen.<sup>121</sup> Mit diesem aufwendigen Festschmuck beabsichtigte Tessin die Abwesenheit des Monarchen zu kompensieren und ihm die verdiente Anerkennung als großen Fürsten in Schweden und im Ausland zukommen zu lassen. Schließlich sorgte der Oberintendant für die Bekanntmachung des prächtigen Festes in Frankreich über Daniel Cronström.<sup>122</sup>

### *Schwedisch-französischer Kulturaustausch*

Tessin strebte eine nachhaltige Bilddokumentation der festlichen Großereignisse des schwedischen Hofes an, was in Colberts Sinne dem „Konzept einer königlichen Repräsentation im Spiegel der vom Herrscher initiierten Kunstproduktion“ entsprach.<sup>123</sup> Die französische *Surintendance des Bâtiments* kontrollierte die Darstellung und Vervielfältigung der königlichen *divertissements* und bediente sich zu diesem Zweck der im Jahre 1639 eingerichteten Druckerei, der *Imprimerie*.<sup>124</sup> Um die Reproduktionen dem öffentlichen Publikum zugänglich zu machen, wurden die Grafiken an den *Mercure galant* weitergegeben, in dem sie schließlich veröffentlicht wurden. Charles Perrault (1628-1703), Autor und hoher Beamter im Dienste des französischen Königs, erkannte in seiner Schrift *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* die Druckgrafik als autonomes Prestigeobjekt an, welches „als Beispiel einer modernen Erfindung [galt], mit der die Zeitgenossen die Antike überwunden hätten“.<sup>125</sup> Über die repräsentative Funktion der in den Druckgrafiken festgehaltenen Ereignisse am königlichen Hof und den über die Lebensdauer hinausgehenden Gedächtniswert des Mediums, wurde die Gattung von Perrault als eigenständige Kunstleistung aufgefasst. Dieser Gedanke bestätigte sich allein schon darin, dass für die Reproduktion einzelner Festakte und Bilder, beispielsweise der Versailler Feste, die besten Stecher ihres Faches herangezogen wurden. Ein Israël Silvestre (1621-1691) oder ein Jean Le Pautre (1618-

<sup>120</sup> Diese war Tessin durch einen Besuch während seiner ersten Studienreise, 1673-77, bekannt.

<sup>121</sup> Der Festablauf ist anschaulich in einem Brief von Tessin an Cronström beschrieben, *Correspondance*, Tessin an Cronström, 9.2.1701, S. 289, weiterhin: Johannesson 1968, S. 125 f.; Snickare 1999, S. 147-178.

<sup>122</sup> Vgl. *Correspondance*, Tessin an Cronström, 9.2.1701, S. 288 f.

<sup>123</sup> Vgl. Quaeitzsch 2011, S. 283.

<sup>124</sup> Zur Geschichte der *Imprimerie Nationale de France* siehe Raymond Blanchot, *Cabinet des poinçons de l'Imprimerie Nationale de France*, 1948.

<sup>125</sup> Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, Original erschienen in 4 Bänden, Paris 1688-1696, zit. nach: Quaeitzsch 2011, S. 284.

1682) bemühten sich schließlich, den Prunk und die Effekte der festlichen Inszenierungen auf dem Blatt zu übertreffen.<sup>126</sup>

Unter den Titeln in Tessins *Catalogue du cabinet des beaux-arts* von 1712, in dem er seine Grafiksammlung, Kunstbücher, Traktate, Festberichte und andere Raritäten katalogisiert, findet sich Perraults Schrift zwar nicht. Dass der schwedische Oberintendant die Druckgrafik als ebenso wichtig für die Darstellung und die Reputation eines Königshauses nach außen – auch auf internationaler Ebene – betrachtete, zeigt sich in seinem engen Kontakt zu bedeutenden französischen Kupferstechern sowie in seinen Bemühungen, zahlreiche Hoffeste, die unter seiner gestalterischen Leitung vollzogen wurden, stechen zu lassen und diese sowohl für die Nachwelt zu bewahren als auch der breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.<sup>127</sup> Für die schriftliche Bekanntmachung bediente er sich hauptsächlich der französischen Monatsschrift *Mercure galant*.<sup>128</sup> In der Verlautbarung seiner Arbeit liegt neben der Absicht, die künstlerischen Ambitionen des schwedischen Königshauses aufzuzeigen, Tessins Anspruch, als genialer Urheber höfischer Pracht zu erscheinen. Tessin sandte beispielsweise den Bericht von der Trauerfeier der im Jahr 1693 verstorbenen schwedischen Königin Ulrika Eleonora d. Ä., inklusive der Zeichnungen von Katafalk und übriger Festarchitektur, nach Paris. Die Zeichnungen sollten als Vorlagen für Kupferstiche dienen, die Tessin in Paris beauftragen ließ.<sup>129</sup> Cronström übersetzte den Bericht, welcher den Ablauf der Trauerfeier schilderte und ließ Bérain eine Zeichnung anfertigen, welche begleitend zum Text im *Mercure galant* veröffentlicht wurde.<sup>130</sup> Auch über die großen schwedischen Maskenbälle der Jahre 1699 und 1700 berichtete der *Mercure galant*.<sup>131</sup>

Das Urteil des französischen Hofes lag Tessin stets am Herzen.<sup>132</sup> Zeichnungen und Stiche von Tessins Privatpalast, der Entwurf des neuen Schlosses und alle Festberichte der großen Verkleidungsbankette und Trauerfeiern wurden auf seinen Wunsch hin und in der Hoffnung auf positive Rückmeldung dem französischen König sowie dessen sachkundigen Mitarbeitern

---

<sup>126</sup> Israël Silvestre, der sehr früh für die *Surintendance du bâtiment* tätig war, wurde exklusiv mit der Darstellung königlicher Bauten beauftragt. Weiterhin ist nicht zu vernachlässigen, dass er 1673 in die *Académie royale de peinture et de sculpture* aufgenommen wurde, was ihn als Graphiker adelte.

<sup>127</sup> Auf seiner Reise 1687/88 wurde Tessin in Paris und Versailles mehrmals von Israël Silvestre geführt und begleitet und erhielt dadurch Zugang zu verschiedenen Künstlerateliers im Louvre sowie Geschenke für seine eigene Graphiksammlung aus erster Hand, siehe *Travel Notes*.

<sup>128</sup> Siehe zur Geschichte und die literarische Gattung des *Mercure galant* Joan DeJean, *The Essence of Style. How the French Invented Fashion, Fine Food, Chic Cafés, Style, Sophistication, and Glamour*, 2005 oder die gesammelten Ausgaben selbst: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb40216887k/date.langDE>.

<sup>129</sup> Vgl. *Correspondance*, Cronström an Tessin, 28.1.1694, S. 44.

<sup>130</sup> *J'ay depuis traduit la relation pour la faire mettre dans le Mercure, du mois de Janvier, d'autant plus que Mr. Berain s'est offert, de faire un dessein en petit conforme a la relation pour estre inséré dans le Mercure a costé de la relation, qui ira par tout l'Europa...*, Ebd., Cronström an Tessin, 28.1.1694, S. 44.

<sup>131</sup> Einer ausführlichen Betrachtung werden sie in Teil III der Arbeit unterzogen.

<sup>132</sup> Die Korrespondenz zwischen Tessin und Cronström berichtet von den Beurteilungen Tessins Arbeit durch die Hofkünstler Ludwigs XIV., seine Höflinge und den Monarchen selbst, vgl. *Correspondance*.

und Höflingen vorgelegt. Tessins Aktivität hinsichtlich einer internationalen Verlautbarungen der Kunst und des kulturellen Lebens am schwedischen Hofe geben zwar keine Anhaltspunkte zur tatsächlichen Organisationsstruktur im kunstschaffenden Bereich, dennoch zählen sie zu seinem Engagement als Oberintendant, den schwedischen Hof in den Blickpunkt der europäischen Kulturzentren zu platzieren. So war es ihm ein großes Anliegen, dass „die Produktionen eines solch abgelegenen Landes wie des unseren an die Öffentlichkeit gelangen“.<sup>133</sup> (*Je seroys ravy, que les productions dans un pays aussy escarté que le nostre, fussent un peu mis en public.*).

### *Das praktische Aufgabenfeld des schwedischen Oberintendanten*

Tessin tritt über seine Tätigkeiten als Auftraggeber von Bestellungen und als Übermittler von Kunst zwecks einer Bereicherung und Modernisierung des kulturellen Hoflebens in Schweden hinaus in unzähligen weiteren Facetten auf: als Urheber von Festdekorationen in Programm und Zeichnung, als Traktatschreiber und Sammler von Festberichten, Stichen und sämtlichen anderen Memoiren, die sich mit Fest- und Bühnenkunst befassen sowie als erste Ansprechperson der französischen Theaterleute. Ausgebildet als Architekt, schien Tessin seinen Verantwortungsbereich und seine Kompetenzen im Dienste der schwedischen Könige sehr weit zu begreifen. In seinen Memoiren liefert er ein Bild davon, welche Studien ein werdender Architekt durchlaufen sollte, um seinem Beruf gerecht zu werden: „Über die Baukunst hinaus muss ein Architekt folglich über Bildhauerei, Malerei, Gartenkunst, Hydraulik, Maschinen und schließlich auch Festkunst Bescheid wissen.“<sup>134</sup> (*...sig will giöra informerats utaf alla de parter, som utaf Architecturen dependera, som äro bildhuggerijet, målarijet, trädgårdsväsendet, wattuwärck, machiner, fester så wähl wijdh frögd som sotgl. tillfällen.*) Mårten Snickare fasst in seiner Abhandlung über Staatszeremonien unter der Verantwortung Tessins die Festkunst als Unterabteilung der Architektur auf.<sup>135</sup> Die Erfassung von Festschmuck unter die Gattung „Architektur“, so der Autor, liege im Zusammenspiel von realer Architektur oder dem von ihr geschaffenen Raum mit der in ihr installierten Festdekoration, im Sinne einer ausschließlich für einen kurzen Zeitraum vorgesehenen Kunst, begründet. „Das Fest findet im äußeren Rahmen statt, den die Architektur vorgibt, aber verwandelt ihn gleichzeitig in einen Teil des Festes, sie versieht ihn mit einem neuen Gewand und schenkt ihm somit eine neue Bedeutung; der Festrahmen entleiht die Form der Architektur.“<sup>136</sup> (*Festen äger rum i den yttre*

---

<sup>133</sup> *Correspondance*, Tessin an Cronström, 16.8.1699, S. 238.

<sup>134</sup> Sirén 1914, S. 4.

<sup>135</sup> Vgl. Snickare 1999, S. 30.

<sup>136</sup> Ebd., S. 31ff.



*ram som arkitekturen erbjuder, men förvandlar samtidigt arkitektruten till en del av festen, förser den med en ny skrud, skänker den nya innebörder; festen lånar former från arkitekturen.*). Nach Snickares Beobachtung müsste auch die Bühnenkunst – gemeint sind hier Kulissen – als Festkunst begriffen werden. Abgesehen von den Theaterräumen, dem Zuschauer- und Bühnenbereich, geht auch die fiktive Bilderwelt der Kulissen mit der Architektur eine Synthese ein. Nicht nur passt sich die Kulisse an die äußeren und begrenzten Gegebenheiten der Realarchitektur an, sondern die Architektur wird fiktiv in die Kulisse mit einbezogen, um wiederum einen unterstützenden Rahmen für das Spiel, im Sinne des in Frankreich etablierten *Palais à volonté*, zu geben.<sup>137</sup>

Tessin, darauf verweist Snickare, konnte sich bei der Anfertigung des Festschmuckes größerer Staatszeremonien zu Beginn seiner Karriere als Hofarchitekt in der während seines Romaufenthaltes jüngst angeeigneten Formenvielfalt testen und ausleben. Sein erster Auftrag nach seiner Rückkehr aus Italien im Bereich ephemerer Kunst war der Einzug Prinzessin Ulrika Eleonoras d. Ä. von Dänemark im Jahre 1680, den die schwedische Kunstgeschichtsforschung als Einführung des „römischen Barock“ in Schweden begreift.<sup>138</sup> Des Weiteren hat Tessin in seinen Memoiren eine Liste all jener Feste des schwedischen Hofes zusammengestellt, für die er in seiner über vier Jahrzehnte andauernden Tätigkeit als Hofarchitekt und Oberintendant verantwortlich war:

„Für meinen Teil trug ich in unserem Land außerhalb der Bauaufgaben und der Gartenanlagen die Verantwortung für 4 Krönungsakte, nämlich für Königin Ulrice [Ulrika Eleonora d. Ä.], Kg Carl den XII:tes [Karl XII.], Ulrice Eleonoræ [Ulrika Eleonora d. J.], und den des nun regierenden Königs, daneben drei Huldigungsfeiern, sowie königliche Begräbnisse, so diejenigen von Kg Carl den XI:tes und XII:tes [Karl XI. und XII.] wie auch von Königin Ulricæ [Ulrika Eleonora d. Ä.], zudem die der Königswitwe [Hedwig Eleonora], darüberhinaus die der vier königlichen Prinzen und Herzöge von Holstein, samt Herzog Adolphs und das Begräbnis der Fürstin, welches dem ersten voranging und wofür auch ebenso das Innere der Riddarholmskirche verkleidet und geschmückt wurde. Später habe ich als oberster Befehlshaber Fürsorge für die Kopulationsakte der neuen königlichen Personen getragen sowie für die großen Maskenbälle. Ich habe 30 Feste, Theater und Maskenbälle sowohl in Stockholm als auch in Ulriksdal, Karlberg und Drottningholm ausgerichtet.“<sup>139</sup> (*För min del har jag inrijkes haft at giöra utom byggnins- och trädgårdswäsendet med 4 crönings-acter, nembl:n Drot:g Ulrice; Kg Carl den XII:tes; Drot:g Ulrice Eleonoræ, och nu regerande Konungs, jämte 3:ne huldningar, samt*

<sup>137</sup> Vgl. Hans Tintelnot, *Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theaterdekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst*, 1939, S. 73

<sup>138</sup> Vgl. Snickare 1999, S. 58.

<sup>139</sup> Aus Tessins Memoiren, zitiert nach Sirén 1914, S. 12.

*Drot:g Ulricase jämte Sal. Enkie Drottningens, som ock dhe 4 Kongl. Printzarnes Hertiginnans af Hollsten, samt Hertig Adolphi och dess furstinnas begrafning, som skiedde aldraförst, då äfwenwål hela Riddareholms kyrckan innan till war öfwerklädd och zirad. Sedan har iag som öfwerste marskalk hafft omsorg wid dhe nu warande k. personers copulations-act med den der uppå följande stora masqueraden. Af festiviteter, piecer, masquerader så wål här i Stockholm som wid Ulricsdal, Carlberg och Drottningeholm har iag hafft at beställa med inemot 30 stycken.)*

Der Ausschnitt informiert über die Anzahl von Festen und Staatsakten, für welche Tessin Fürsorge trug. Vermissen lässt er allerdings eine Beschreibung seines konkreten, gestalterischen Wirkens im Vorfeld der königlichen Feste und Theateraufführungen. Linda Hinnens steckt in ihrer Studie über die Anstellung französischer Künstler am schwedischen Hof Tessins konkretes Aufgabenfeld im Prozess des ab 1693 begonnenen Neubaus des Stockholmer Schlosses ab.<sup>140</sup> In seiner Ernennung (*vocation*) zum Oberintendanten heißt es, er sei für *direction* und *ordannence* der königlichen Bauten zuständig.<sup>141</sup> Dies würde nichts anderes bedeuten, als eine leitende und verordnende Position, im Sinne eines Kontrollorgans, welches nach seinen Vorstellungen und unter seinen Anweisungen ausführen lässt. Tessins Einzelrolle bestand hiernach sowohl aus einer organisatorischen als auch aus einer schöpferischen Komponente. Das Resultat dieser Verbindung zeichnete sich dabei durch übergreifendes Verständnis von Vorgängen rund um die königliche Kunstproduktion aus. Infolge der Rekrutierung französischer Künstler und Handwerker für das neue Bauvorhaben „Königliches Stadtschloss“ war es ihm möglich, ästhetische Ideale aus Frankreich nach Schweden zu überführen sowie gewisse Prinzipien der französischen Bauorganisation zu adaptieren.<sup>142</sup> Als ideengebender und organisatorischer Leiter benutze Tessin Zeichnungen als vermittelndes Instrument seiner Vorstellungen und gab somit den Arbeitern ein erstes Werkzeug in die Hand. Für den aufwendigen Wiederaufbau des abgebrannten alten Schlosses ab dem Jahre 1697, der nun vollständige Baupläne einer neuen Schlossanlage forderte, benötigte Tessin einen Bauzeichner. Die hierfür gewährten Mittel erlaubten die Beschäftigung eines Baustellenleiters (*conducteur*) und eines zeichnerischen Assistenten (*copiste*).<sup>143</sup> Als seine Assistenten arbeiteten zunächst Hans Georg Müller (Tod 1713) und Gustaf Palmcrantz (1694-1715).<sup>144</sup> Letztgenannter war ein geschickter Zeichner und überdies zunächst als Page im Haushalt Tessins erster Frau Hedwig Stenbock tätig. Als der Oberintendant auf sein Zeichentalent aufmerksam wurde, unterrichtete er ihn

---

<sup>140</sup> Vgl. Hinnens 2012.

<sup>141</sup> Siehe RA *Riksregistraturet*, vol. 594, 1697, 21. Juni, fol. 749 ff.

<sup>142</sup> Vgl. Hinnens 2012, S. 120.

<sup>143</sup> Tessins Mitarbeiter wurden von der Buchführung als Ausgabe des Oberintendanten mitberücksichtigt. Bgl. Sl. A, SHÅ, SB *Huvudböcker* von 1697, Königliche Resolution vom 14.11.1698.

<sup>144</sup> Vgl. Hinnens 2012, S. 121.

und wählte ihn schließlich als Begleiter seines Sohnes, Carl Gustaf Tessin, auf dessen *Grand tour* im Jahr 1714. Während des Besuchs aller europäischen Kunstmetropolen war Palmcrantz damit beauftragt, Neubauten zeichnerisch aufzunehmen. Noch während dieser Reise starb der Freund und Begleiter Carl Gustafs. Eine assistierende Tätigkeit für Tessins Bauorganisation kam teilweise auch seinem Halbbruder Abraham Wijnantz, geadelt Swansköld (1644-1709), zu.<sup>145</sup> Swansköld arbeitete schon lange Jahre als Hofarchitekt für alle provinziellen Bauten der schwedischen Krone.<sup>146</sup> Der wichtigste zeichnerische Assistent Tessins aber war Göran Josuæ Törnquist (16688-1739), dem innerhalb der Arbeit ein eigenes Kapitel gewidmet ist. In der planerischen Leitung großer Projekte des schwedischen Königshauses legte Tessin die künstlerischen Inhalte fest und teilte die Arbeiter danach für die einzelnen Projekte ein. In einem Brief an Cronström aus dem Jahr 1694 lässt sich die Aufgabenverteilung zwischen Tessin und den französischen Künstlern am schwedischen Hof erahnen. Hierin beschreibt Tessin, dass er die Themen (Konzepte) behandeln lasse.<sup>147</sup> Das Wort „behandeln“ weist den französischen Künstlern eine aktive Rolle bei der Ausführung von Tessins Plänen zu, dies weniger in erfinderischer Sicht denn in der Einschreibung eigener, künstlerischer Darstellungsweisen. Der engste Kontakt zwischen Bauleiter und Handwerker, bzw. Künstler lag in der Übergabe skizzenhafter Zeichnungen, handschriftlicher Konzepte oder auch mündlicher Absprachen. Dabei galt es, die Vorgaben des Vorgesetzten so genau wie möglich umzusetzen. Unvermeidbar kam in der gestalterischen Ausführung der Bildkonzepte die individuelle Handschrift des Künstlers zum Ausdruck. Aufgrund fehlenden Materials im Falle des Schlossbaus kann ausschließlich spekuliert werden, inwiefern der Künstler eigene Inventionen in die Ausführung des vorgegebenen Programms mit einfließen ließ. Was die Ephemerarchitektur betraf, die für Feste und Staatszeremonien des schwedischen Hofes entstand, so wird Tessins Praxis von Ideenschöpfung und Auftragserteilung an Künstler ähnlich erfolgt sein. Vermutlich aber gewährte der Oberintendant den ausführenden Künstlern in diesem Bereich mehr Freiheit.<sup>148</sup> Was das Theater anging, so hielt sich Tessin, wie noch zu sehen sein wird, eng an die Gestaltungspraktiken der Pariser Bühnen und bestellte Kulissen aus Berains Atelier.

---

<sup>145</sup> Vgl. Börje Magnusson, „Some notes of the development of drawing practices in Nicodemus Tessin's Workshop“, in: *Europeam Drawings from six Centuries, Festschrift für Erik Fischer*, 1990. S. 119-140; *Tessin. Nicodemus Tessin the Younger, Royal Architect and Visionary*, 2002, S. 103-126.

<sup>146</sup> Vgl. *Architectural Drawings I*, S. 16, 225 ff.; Art. „Swansköld“, in: *Nordisk familjebok*, Bernhard Meijer [Hg.], 1926, Bd. 38, S. 619-620.

<sup>147</sup> Vgl. *Correspondance*, Tessin an Cronström, 6.6.1694, S. 52.

<sup>148</sup> Hierfür spricht die Anekdote des Biographen René Chauveaus.

## *Ergebnis*

Gemäß seiner Ernennung zum Oberintendanten war Tessin für die königlichen Gebäude, ihre Inneneinrichtung, die königlichen Gärten und die höfischen Vergnügungen, sprich Feste und Theater, zuständig. Projektorientiert führte er das ausführende Personal mit Skizzen, Zeichnungen und handschriftlichen Konzepten an das Thema heran und gab damit sowohl Anweisung als auch Hilfestellung bei dessen Verwirklichung. Für die Realisierung seiner Projekte standen Tessin Mittel in eingeschränktem Maße zur Verfügung. Mit dem Hintergrund seiner künstlerischen Ambitionen war Tessin bestrebt, Handwerker und Künstler aus dem Ausland zu engagieren – Schweden verfügte über wenige Fachkräfte abseits der Zünfte. Für die Arbeiten der ausführenden Kräfte stellte er ein Werkstattareal namens *rännabana* bereit. Mit einer Orientierung an den merkantilen Strukturen Frankreichs, genauer Colberts, strebte Tessin eine effiziente und ökonomische, den König in all seinem Sein und Tun versinnbildlichende Kunstproduktion an. Dabei ging es ihm nicht um die schlichte Kopie des organisatorischen Apparats am Hofe des Sonnenkönigs, sondern um eine auf die nordische Region passende Beschaffungs- und Produktionsorganisation, worunter auch der stilbildende Faktor Berücksichtigung fand. Individuell strebte Tessin eine konkurrenzfähige Stellung zu seinen Kollegen gleichen Ranges an. Seine beharrliche Kontaktaufnahme mit anderen europäischen Höfen, insbesondere mit Paris, sowie die Verlautbarung seiner Erfolge sind hierfür als wesentliches Indiz zu werten. Sein Ehrgeiz, wahrgenommen und bestätigt zu werden, kommt im Übermitteln von Entwürfen, Zeichnungen und Programmen von eigenen, am schwedischen Hofe vollzogenen Festen, Bällen und Zeremonien zum Ausdruck.

Tessins Sonderstellung als Oberintendant eines europäischen Königshofes liegt vor allem in seiner alleinigen Entscheidungsbefugnis im künstlerischen Betätigungsfeld. Alle Aufträge, welche der künstlerischen Behauptung und Repräsentation des Königs und seinem Hof galten und in Frankreich beispielsweise an mehrere Fachleute – an denen es bei weitem nicht mangelte – übertragen wurden, übernahm in Schweden eine einzige Person, der Oberintendant. Dem merkantilen System Colberts nacheifernd, schuf er – wenn auch nur temporär zum Bau des neuen Schlosses – mit einem hinreichend ausgestatteten Werkstattareal und der Anstellung fremder Fachkräfte eine gute Grundlage künstlerischen Arbeitens. In der Beschäftigung mit höfischer Kunstproduktionen auf internationaler Ebene, ermöglicht durch Studienreisen und enge Verbindungen zu ausländischen Kollegen, und einer Schrift wie dem *Traictè dela decoration interieure* drückt sich Tessins umfangreicher Kenntnissatz von Kunstherstellung aus, welcher seinen Anspruch erklärt. All seine Anstrengungen, aus Stockholm ein produkti-

ves Kunstzentrum zu machen, richteten sich darauf, das Ansehen und die Monarchie zu bestärken und zu repräsentieren.

Tessins Karriere zeichnete sich, wie keine eines anderen Hofkünstlers, durch beständige und große Sprünge sowie durch die Inanspruchnahme seitens zweier Monarchen im eigenen Land aus.<sup>149</sup> Berufliches Weiterkommen und Adelungen des Talents waren mit der Ausrichtung von Festen und Staatszeremonien des schwedischen Hofes verknüpft. Bei der Mitwirkung in der Gestaltung des Einzugs der dänischen Prinzessin in Stockholm im Jahr 1680, erprobte sich Tessin im Amt des Hof- und Stadtarchitekten.<sup>150</sup> Als Kammerherr Hedwig Eleonoras richtete er im Jahr 1688 ein prächtiges Gartenfest zu Ehren der Königswitwe aus.<sup>151</sup> Die Trauerfeier für den plötzlich verstorbenen Karl XI. sowie die sich ihr anschließende Krönung Karls XII. zum neuen König, deren Organisation Tessin übernahm, bescherten ihm das Amt des Oberintendanten über die königlichen Gebäude und Gärten.<sup>152</sup> An letztgenannten Karriereschritt schlossen sich die glanzvollen Maskenbälle während der glücklichen Regierungsjahre des jungen Karl XII. an. An Ereignissen, deren Erfolg der reibungslose Ablauf, vor allem auch der prächtige, das Königshaus glorifizierende, ästhetische Rahmen ausmachte, demonstrierte Tessin seinen Erfahrungsschatz in diesem Bereich. Höfische Divertissements boten ihm darüberhinaus – und zwar besonders in den Anfängen seiner beruflichen Laufbahn – eine Möglichkeit, seiner Phantasie freien Lauf zu lassen und sich an der Inszenierung herrlicher Arrangements in Schweden als Festkünstler zu beweisen. Tessins nachweisliche Erfolge innerhalb dieser Gattung belegen die Kultivierung einer Festkultur des schwedischen Hofes, welche sich seinem unermüdlichen Engagement und Können sowie seinem organisatorischen Talent verdanken.

## 2. Tessins Mitarbeiter und ihr künstlerisches Wirken im Rahmen von Fest und Theater

Festvorbereitungen forderten nicht selten große Spontanität und Einsatzbereitschaft der am Hofe tätigen Künstler. Der junge Architekt Tessin wurde im Jahr 1680 vom Tod seines Vaters und der darauffolgenden Übernahme der Festausarbeitung für den Einzug der dänischen Prin-

---

<sup>149</sup> Tessin wurde auch vom russischen Zaren und dem dänischen König beauftragt, vgl. Mårten Snickare, „Tre kungliga slott“, in: *Tessin. Nicodemus Tessin the Younger. Royal Architect and Visionary*, Snickare, Mårten [Hg.], Nationalmusei Skriftserie 2002.

<sup>150</sup> Vgl. Snickare 1999, S. 45-81; Lindahl 2002, S. 17.

<sup>151</sup> Vgl. Johannesson 1968, S. 152 ff.

<sup>152</sup> Vgl. Snickare 1999, S. 115-146.

zessin Ulrika Eleonora d. Ä. überrascht.<sup>153</sup> Auch das Parkfest zu Ehren Hedwig Eleonoras im Jahre 1688 in Karlberg sollte unmittelbar nach Tessins Rückkehr von seiner letzten großen Europareise stattfinden.<sup>154</sup> In ähnlicher Weise verhielt es sich mit den plötzlichen Todesfällen von Familienmitgliedern des Königshauses, deren ehrenvolle Trauerfeiern in kurzer Zeit arrangiert werden mussten. Die Umsetzung eines Maskenballes im Jahre 1699 verlangte von Tessin und seinen Mitarbeitern eine schnelle und sorgfältige Verrichtung.<sup>155</sup> Die zeitliche Begrenzung seiner Vorbereitung ist durch mehrere Quellen belegt.<sup>156</sup> Anekdotisch schildert René Chauveaus Biograph Jean-Michel Papillon (1698-1776) die erfinderische und rasche Ausführung von Festkostümen und Dekorationen im Vorfeld dieses Maskenballes.<sup>157</sup> Dem am schwedischen Hofe tätigen Franzosen, berufen für die plastische Ausschmückung des Schlossneubaus, soll es gelungen sein, in nur vier Tagen – dazu noch ganz allein – mit den einfachsten Mitteln Kostüme für den gesamten Hofstaat zu gestalten. Damit, so schreibt der Autor mehr als hundert Jahre nach dem Tod des Künstlers, wurde Chauveau nicht nur das Lob des Oberintendanten der Krone zuteil, sondern auch die Anerkennung des Königs, dessen Einladung er aufgrund seiner arbeitsbedingten Erschöpfung ausschlagen musste. Die überspitzte Schilderung von Chauveaus Einsatz innerhalb der Festvorbereitung lässt den Franzosen als alleinigen Helden, ja als Retter des Festes erscheinen. Neben ihm, so zeigen es Rechnungsbücher und Arbeitsverträge, waren viele andere Künstler und Handwerker für die baulichen Unternehmungen des Königshauses tätig, mit Tessin an der Spitze.

Im Folgenden werden Fähigkeiten und Einsatz der von Tessin geführten höfischen Künstler sowie seine Ansprüche an einen höfischen Kunstbetrieb ergründet. Nach welchen Kriterien suchte der Hofarchitekt Künstler aus, die er für die königlichen Bauaufgaben im Allgemeinen und für Fest- und Theaterdekorationen im Besonderen vorsah? Hierbei treten vornehmlich die aus Frankreich kommenden französischen Künstler in den Fokus, die zum Zeitpunkt der Umbauten von Ballhaus und *Kungshuset* sowie der großen Maskenbälle in den Jahren 1699 und 1700 am schwedischen Hof tätig waren. Besondere Aufmerksamkeit gilt vor allem – was die Mitarbeit an Hoffesten und -theater betrifft – Tessins schwedischem Mitarbeiter Göran Josuæ Törnquist. Als Zeichner, Architekt und Theaterspezialist hegte er einen regen fachlichen Austausch mit seinem Vorgesetzten, während er sich in die Entwicklung der höfischen Theaterbühne einbrachte.

---

<sup>153</sup> Die ausführliche Untersuchung des Einzugs Ulrica Eleonora d. Ä. im Jahre 1680 findet sich ebd., ab S. 45.

<sup>154</sup> Zur Willkommensfeier Hedwig Eleonoras siehe RA, *Topographica* 610, UUB L 512, nähere Untersuchung des Parkfestes erfolgt in Teil III der Arbeit.

<sup>155</sup> Ausführlich besprochen in Teil III der Arbeit.

<sup>156</sup> Vgl. *Mercure galant*, 10.1699, S. 57-66; *Correspondance*, Tessin an Cronström 5.10.1699, S. 244.

<sup>157</sup> Vgl. Papillon 1854 (1738), S. 21 ff.

### *Tessins Erwartungen an seine Mitarbeiter*

Der Anspruch, den Tessin an sich und das Resultat seiner Arbeit erhob, scheint kongruent zu den fachlichen Voraussetzungen seiner Mitarbeiter zu sein. In erster Linie erwartete er von ihnen hinsichtlich ihrer Einbringung in die Kunstproduktion am schwedischen Hof eine gewisse Beweglichkeit. Diese Forderung erfüllten nicht allein die am schwedischen Hof tätigen ausländischen Fachkräfte, welche gezielt für verschiedene Bauvorhaben des Königshauses angeworben wurden, sondern auch die bereits in Schweden arrivierten Künstler. Mit der Beweglichkeit eines Künstlers war nicht primär seine Bereitschaft zur Aufnahme eines Arbeitsverhältnisses fernab seiner Heimat gemeint. Auch jener zu Bildungszwecken unternommen Auslandsaufenthalt bediente Tessins Vorstellung von einem beweglichen Künstler. Hinter dem Begriff „Beweglichkeit“ stand auch das geistige Vermögen des Kunstschaffenden, welches sich schließlich im künstlerischen Resultat niederschlug. In diesem Sinne bestimmten Weltoffenheit, genaue Beobachtungsgabe und die Umsetzung anspruchsvoller Themen Tessins Messlatte bei der Anstellung seiner Mitarbeiter, was später an einem Beispiel verdeutlicht wird.

Eine Sonderstellung genoss der viele Jahre im Dienst Hedwig Eleonoras stehende David Klöcker-Ehrenstrahl (1629-1698) als geadelter Porträtist der königlichen Familie, in deren physischer Nähe er sich bisweilen unweigerlich aufhielt. Ehrenstrahl wurde bereits früh von seiner Auftraggeberin zu Ausbildungszwecken nach Italien gesandt.<sup>158</sup> Auch der schwedische Maler Johann Sylvius (1620-1695) war in Rom tätig, bevor er im Jahr 1686 zur Ausschmückung der Innenräume Schloss Drottningholms in sein Heimatland zurück beordert wurde.<sup>159</sup> In Jean I. Bérains Atelier arbeitete temporär der schwedische Künstler Jöns Willman (Tod 1705). Auch er kehrte, nachdem er verschiedenen Anstellungen in ganz Europa nachgegangen war, mit dem französischen Gesandten Jean Antoine de Mesmes, Comte d’Avaux nach Stockholm zurück.<sup>160</sup> Der Bildhauer Nicolaes Millich (1629-1699) siedelte anlässlich des Thronantritts Karls XI. im Jahre 1672 von Flandern aus nach Stockholm um. Der Flame war ebenfalls ein geschulter und erfahrener Künstler aus dem Umfeld der Antwerpener Lukasgilde.<sup>161</sup> Seinen Arbeiten für das Drottningholmer Treppenhaus wird der Einfluss Artus Quellinus d. Ä. (1609-1668) nachgesagt. Es wird vermutet, dass er unter der Anleitung Quellinus für den Innenaus-

---

<sup>158</sup> Vgl. Elenius 1966, S. 11-28.

<sup>159</sup> Er arbeitete von 1686 bis zu seinem Tod im Jahr 1695 an dieser Aufgabe, die anschließend von Evrard Chauveau fortgeführt wurde, vgl. ebd., S. 27.

<sup>160</sup> Vgl. Hinnens 2012, S. 118.

<sup>161</sup> Zu Millichs Karriere am schwedischen Hof siehe Bertil Waldén, *Nicolaes Millich och hans krets i den karo-linska barockens bildhuggarkonst*, 1942.

bau der Antwerpener Sankt Paulskirche gearbeitet hat.<sup>162</sup> Nicht unberührt blieb seine künstlerische Entwicklung von Rombout Verhulst (1624-1698), dessen „Knecht“<sup>163</sup> er in Amsterdam war, bevor er 1669 nach Schweden kam, sowie von Pieter Verbruggen (1615-1686), dessen Arbeiten er während der Jahre 1680-82 in Antwerpen kennenlernte.

Tessin selbst wurde als junger Mann während seiner Auslandsaufenthalte von den bedeutendsten Architekten jener Zeit unterrichtet. In Rom arbeitete Tessin im Atelier Carlo Fontanas (1638-1714) und in Paris erlernte er die barocke Gartenkunst bei André le Nôtre (1613-1700). Dadurch war er mit der akademischen Ausbildung eines Künstlers vertraut. Vermutlich entwickelte er hier auch das Selbstbewusstsein eines akademisch geschulten Künstlers, welches ihn später veranlassen sollte, in seinem Amt als Oberintendant der schwedischen Krone, Mitarbeiter mit vergleichbarem Bildungsstand anstellen zu wollen. Zunfthandwerker genügten Tessin für die Arbeiten bei Hofe nicht.<sup>164</sup> Indes strebte er an, ganzheitlich geschulte Fachkräfte zu engagieren, die möglichst auch im *disegno* – der geistigen und intellektuellen Fähigkeit, einem Kunstwerk Ausdruck zu verleihen – geschult waren.<sup>165</sup>

Die praktische Umsetzung seiner Wünsche schlug jedoch fehl. In Schweden waren gewiss keine akademisch gelehrten Künstler auffindbar und auch an universitär ausgebildete Fachleute aus Frankreich war kein Herankommen. Schließlich konnte sich Tessin über das Engagement von französischen Künstlern zufrieden zeigen, die aus der Peripherie eines akademischen Umfelds stammten, will heißen, wenn sie enge Kollegen studierter Künstler oder ausführende Mitarbeiter großer Bauprojekte Ludwigs XIV. waren. Tessin hielt diese schließlich für erfahren genug, um ihre – alles andere als gering zu bewertenden – künstlerischen Kompetenzen an junge Handwerker in Schweden weiterzugeben. Zur Anwerbung verdienter Künstler aus dem königlichen Umfeld wandte sich Tessin an Cronström. Seine Aufgabe war es, geeignete und bezahlbare Künstler ausfindig zu machen, die bereit waren, sich in den Dienst des schwedischen Königs zu stellen.<sup>166</sup> Cronström regelte von Paris aus die Mitnahme der Künstler auf größeren Handelsschiffen Richtung Schweden, versorgte sie mit Reisegeld und -pässen.<sup>167</sup> Die französischen Künstler wurden für konkrete Aufgaben angeworben. In erster Linie ging es um den Umbau des Stadtschlusses *Tre Kronor*. Einen Großteil des Umbaus machte die Erneuerung der Innenausstattung aus. Um den Anschluss an die Entwicklun-

---

<sup>162</sup> Vgl. ebd., S. 72 f.

<sup>163</sup> Tessin besuchte Millichs ehemaligen Vorgesetzten auf der Reise durch Holland, vgl. Sirén 1914 S. 77.

<sup>164</sup> Siehe Teil I.1.

<sup>165</sup> Vgl. Carl Goldstein, *Teaching Art Academies and Schools from Vasari to Albers*, 1996, S. 12, zitiert bei Hinners 2012, S. 45.

<sup>166</sup> Vgl. den Briefwechsel zwischen Tessin und Cronström der Jahre 1693-1700, *Correspondance*.

<sup>167</sup> Neben einem Reisepass bedurften Künstler einer Ausreisegenehmigung seitens ihrer Auftraggeber, Meister oder durch den Magistrat. Cronström verhandelte des Öfteren mit Villacerf, der gute Künstler nicht einfach gehen ließ. Letzterer hatte auch die Entscheidungsbefugnis über den Fortgang von Familienmitgliedern.



gen der Einrichtungsmoden nicht zu verlieren, benötigte Tessin fähige Stuckateure, Historienmaler für die Deckenbilder, Holzschnitzer, Bildhauer sowie Bronzegießer und -former, die bereits im höfischen und akademischen Umfeld Frankreichs tätig gewesen waren.<sup>168</sup> Tessins Interesse für die Innenausstattung französischer Prunkbauten legt sein Reisejournal offen, in dem er während seines letzten Frankreichaufenthalts die Versailler Appartements detailliert beschrieb.<sup>169</sup> Die Ausschmückung dieser königlichen Wohnräume schienen eine Orientierungsgröße für das eigene Umbauprojekt gewesen zu sein.<sup>170</sup> In einem Brief an Cronström äußerte der Hofarchitekt den Wunsch nach Zeichnungen der Gewölbe- und Deckenbemalungen des *Grand Appartement* und der *Gallerie des Bijoux*, ausgeführt durch Pierre Mignard und gestochen von Claude Audran III.<sup>171</sup> Im Antwortschreiben sah sich Cronström genötigt, seinen Auftraggeber mehrmals auf die Kurzlebigkeit des Einrichtungsgeschmacks Ludwigs XIV. aufmerksam zu machen.<sup>172</sup> Die Dekorationsgewohnheiten hatten sich seit Tessins letztem Besuch geändert, waren von neuen, weiterentwickelten Formen und Materialien überholt.<sup>173</sup> Die Grand Appartements wurden einer Grunderneuerung unterzogen, und auch der Stil, in welchem Tessin die Ausstattung seines eigenen Wohnhauses plante, war nach Cronströms Ausführungen nicht mehr zeitgemäß.<sup>174</sup> Darüberhinaus trug Tessin seinem Agenten auf, für die Neuausstattung *Tre Kronors* nach Künstlern aus Le Bruns Umfeld zu suchen.<sup>175</sup> Für sein ehrgeiziges Projekt zog Tessin ausschließlich die Mitarbeit französischer Künstler in Betracht.<sup>176</sup> Dennoch war es an Tessin, die altverdienten Künstler des schwedischen Königs-

---

<sup>168</sup> Vgl. Hinners 2012, S. 45.

<sup>169</sup> Vgl. *Travle Notes*, S. 197.

<sup>170</sup> So belegt es ein Ausstattungsentwurf des Schlossarchivs, Sl. A, *Slottsbyggnadsdeputationen* II:3.

<sup>171</sup> Cronström sieht vorerst keine Möglichkeit, diese Stiche zu besorgen, vgl. *Correspondance*, Cronström an Tessin, 24.9.1694, S. 55; Cronström erwirbt sie jedoch später und lässt sie im selben Jahr nach Schweden bringen, vgl. ebd., Cronström an Tessin, 23.7.1694, S. 53 f.

<sup>172</sup> Vgl. ebd., Cronström an Tessin, 23.9.1701, S. 300.

<sup>173</sup> Spätere Reiseaufzeichnungen, als kritische Quellen geltend, dokumentieren die Situationen der Innenräume des Versailler Schlosses: Mit einer Konzentration auf die Wahrnehmung der Innendekoration, insbesondere der *Grand Galerie* siehe Hendrik Ziegler, *Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik*, 2010, ab S. 145.

<sup>174</sup> Cronström macht seinem Auftraggeber einen Gegenvorschlag hinsichtlich seines privaten Projekts: Wenn er an seiner Stelle wäre, würde er den Plan im Grunde verfolgen, jedoch mit einigen Abweichungen ausführen, die eine größere Vielfältigkeit garantierten. Das Vorzimmer, das Schlafzimmer sowie das Kabinett sollten, nach Cronströms Vorschlag, gänzlich ohne Bemalung auskommen. Die Wand sollte unterhalb des Gesimses mit Pilastern oder Hermen geschmückt sein, zwischen denen fein zusammengefügte Spiegelquadrate ohne Abschleiß zu den Rändern hin eingefügt werden. Für die Konsolen unterhalb dieser Spiegel schlägt er eine Verzierung mit Vasen, Bronzen oder Porzellan vor. In den oberhalb der Kamine befindlichen Flächen könnten sich, der französischen Mode nach, zwei oder vier Kerzen spiegeln, womit der Raum in ein angenehmes, „Freude verbreitendes“ Licht getaucht würde. Wenn man aber die Bemalungen vorziehe, so ließen sich die Spiegel auch in die Flächen der Pilaster einsetzen, Original nachzulesen in: *Correspondance*, Cronström an Tessin, 12.5.1697, S. 169 f.

<sup>175</sup> Vgl. ebd., Cronström an Tessin, 2.7.1694, S. 53.

<sup>176</sup> Bevor Tessin als Hofarchitekt in den königlichen Dienst trat, verteilte Hedwig Eleonora als große Bauherrin am königlichen Hof die Aufgaben für Bauvorhaben und stellte Künstler an. Die Einrichtungsarbeiten von Drottningholm in ihrem Auftrag wurden von 1665 bis 1686 vollzogen. Unter ihren Künstlern befanden sich Ehrenstrahl und Carove. In ihren letzten 15 Jahren, in denen die Rosidortruppe bereits in Stockholm angestellt war,

hauses Burchard Precht und Klöcker-Ehrenstrahl mit Aufgaben zu betrauen, um diesen den ihnen gebührenden Respekt entgegenzubringen. Sie wurden für die Neuausstattung der Schlosskapelle herangezogen.<sup>177</sup> Diese verdienten Hofkünstler arbeiteten nach älteren Mustern, mit einem ausgeprägten Selbstbewusstsein und nach eigenen Vorstellungen. Für Tessin hatte dies neben dem altmodischen Resultat ihrer Arbeit eine eingeschränkte Einflussnahme, bzw. eine verminderte Durchsetzungsmöglichkeit seiner eigenen Pläne zur Folge.<sup>178</sup>

### *Die französischen Künstler*

Das Anstellungsverhältnis der französischen Künstler unterschied sich von der Auftragsvergabe an die bisher für den schwedischen Hof tätigen Künstler und Handwerker deutlich. Hinners vergleicht in ihrer Studie die Anstellung der französischen Handwerker am schwedischen Hof mit den Anstellungsbedingungen der Künstler und Handwerker in der Pariser Gobelin-Manufaktur, der sog. *Manufacture royale des meubles de la couronne*.<sup>179</sup> Hier wurden die Künstler wie Leiharbeiter behandelt, deren Arbeitskraft überwiegend kurzfristig angefordert wurde. Eine feste Anstellung war nur den leitenden Meistern vorbehalten. Tessin sah für die Arbeiten am Schloss ein ähnliches Modell vor. Mit der Aussicht auf Leiharbeitsverträge konnte er die ausländischen Fachkräfte jedoch nicht in den hohen Norden locken. Nur das Versprechen einer sicheren, auf Dauer ausgelegten Anstellung ließ die Franzosen alle Unannehmlichkeiten der Reise auf sich nehmen. Gleichsam hatten die französischen Künstler Aussicht auf Werkverträge außerhalb ihres Dienstes für den schwedischen König.<sup>180</sup> Die Franzosen erhielten schließlich auf jeweils ein Jahr befristete Arbeitsverträge, welche entsprechend der Bauzeit des Schlossum- und Neubaus verlängert wurden.<sup>181</sup>

Die meisten französischen Künstler, die im Auftrag der Umgestaltungsarbeiten des neuen Schlosses nach Stockholm kamen, waren einige Jahre zuvor in den großen Bauprojekten Ludwigs XIV. tätig gewesen. Während ihrer Arbeit in der Bauorganisation des französischen Hofes konnten sie sich jeweils in einem bestimmten künstlerischen Bereich spezialisieren,

---

zählten zu ihren Künstlern: Andreas von Behn, David Krafft, Hans Georg Müller, Erik Utterhielm, Evrard Chauveau, David Schwartz und Johan Starbus, siehe hierzu Lisa Skogh, *Material Worlds*, 2013.

<sup>177</sup> Vgl. ebd., Tessin an Cronström, 2.1.1694, S. 43 f.

<sup>178</sup> Vgl. Hinners 2012, S. 119.

<sup>179</sup> Vgl. Hinners 2012, S. 91.

<sup>180</sup> Neben der Arbeit am neuen Schloss verteilte Tessin lediglich vereinzelt Aufträge an die französischen Künstler wie beispielsweise die Innendekoration seines eigenen Wohnhauses, die Mitarbeit an Schloss *Steninge* der Familie Gyllenstierna, Schloss *Sturefors* der Familie Piper oder Bengt Oxenstiernas (1623-1702) Grabmonument.

<sup>181</sup> Dies war für die Bauorganisation am schwedischen Hof neuartig, da vorher ausschließlich das System von Leiharbeit Anwendung fand, vgl. Hinners 2012, S. 123.

beispielsweise im Schnitzen von Holz, im Bronzeguss oder in der Modellanfertigung.<sup>182</sup> Unter ihnen waren Künstler, die im Dienste Jules Hardouin-Mansarts beim Ausbau des Invalidendoms gearbeitet hatten. Abgesehen von der zufriedenstellenden Arbeit, die sie am Schlossumbau in Stockholm leisteten, brachten sie Tessin auch anderweitig Vorteile. François Jacques Aubry, der für den Versailler Garten als *Fondeur ordinaire du roi* eine Putti-Werkgruppe gegossen hatte, besaß Zugang zu Wachsfiguren, welche in den Louvre-Ateliers einlagerten. Eine solche konnte Tessin als Vorlage für eine Reiterstatue Karls XI. nutzen. Diese sollte später auf dem Schlosshof ihren Platz haben.<sup>183</sup> Unter Colbert de Villacerf, *Surintendant des Bâtiments* von 1691 bis 1699, und vermutlich auch im Dienste der Gobelinmanufaktur arbeitete Louis Delaporte als Ornamentbildhauer, spezialisiert auf Figuren.<sup>184</sup> Die Begabung der Künstlerbrüder mit dem Familiennamen Jacquin lag dagegen vorwiegend in der Ausführung von schlichten Ornamenten. Der von 1695 bis 1698 in Schweden tätige Claude Jacquin, als einziger Bildhauer der Familie, fertigte zudem das Modell für Tessins Entwurf von Schloss Amalienborg an.<sup>185</sup> Claude Henrion galt am schwedischen Hof als „Blumenmeister“ und arbeitete an Dekorationsornamentik in Holz, Stuck und Stein.<sup>186</sup> Zéphirin Adam schuf für den schwedischen Hof nachweislich neben Jacques Fouquet d. J. und René Chauveau ephemere Kunst.<sup>187</sup> 1697 kam er als Bildhauer nach Schweden. Adam und Fouquet d. J. waren zudem die einzigen Künstler am schwedischen Hof, die das Stipendienprogramm des *Prix de Rome*, ausgeschrieben von der *Académie de Peinture et de Sculpture*, durchliefen und somit aus einem direkten akademischen Umfeld stammten.<sup>188</sup> Fouquets gleichnamiger Vater wurde ebenfalls, jedoch etwas später von Tessin unter Vertrag genommen. Trotz seines fortgeschrittenen Alters, welches ihn bei der Arbeit nicht einzuschränken schien, zeichnete er sich durch seine Genügsamkeit und unkomplizierte Art aus.<sup>189</sup> Darüberhinaus warb Fouquet d. Ä.

---

<sup>182</sup> Begriffsklärungen zu einzelnen zeitgenössischen Handwerksbezeichnungen und Fachtermini finden sich bei André Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des Termes propres à chacun de ces arts*, 1690; vgl. zudem Hinners 2012, S. 52.

<sup>183</sup> Art. „Aubry“, in: Stanislas Lami [Hg.], *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française sous le règne de Louis XIV*, 1906, S. 11; vgl. Hinners 2012, S. 77.

<sup>184</sup> Vgl. Hinners 2012, S. 59.

<sup>185</sup> Vgl. *Correspondance*, Tessin an Cronström, 6.11.1693, S. 33; Archiv des Nationalmuseums Stockholm, *Biografica*, Carl Gustaf Tessin, Nr. 1269-85:25, diverse Anmerkungen und Rechnungen Claude Jaquins für die Arbeiten zu einem Vorschlag Tessins für das neue dänische Schloss Amalienborg (nicht ausgeführt).

<sup>186</sup> Vgl. *Correspondance*, Tessin an Cronström, 26.9.1694, S.56.

<sup>187</sup> Adam arbeitete für den Ehrungsakt Karls XII. und dessen anschließende Krönungsfeier, vgl. RA, *Tessiniska samlingen*, E 5717, *Koncepter och skrivelser*. Kunglig resolution efter Tessins memorial, 15.8.1698.

<sup>188</sup> Vgl. Hinners 2012, S. 71.

<sup>189</sup> Cronström zeigt sich positiv überrascht bei der Anstellung Jacques Fouquets d. Ä., der weder Reisegeld forderte, noch um die Höhe des Lohnes verhandelte, vgl. *Correspondance*, Cronström an Tessin, 29.7.1695, S. 89.

weitere Künstler an, für den schwedischen König zu arbeiten. Unter diesen befanden sich Delaporte und die Brüder Jaquin.<sup>190</sup>

René Chauveau stammte aus einer französischen Künstlerfamilie und war Mitglied einer Zunft. Cronström verglich Chauveaus Arbeiten mit den eines Bérain oder Lepautres.<sup>191</sup> Mit diesem Hintergrund und nach Cronströms Aussagen war es äußerst mühsam, diesen Mann nach Schweden zu beordern. Chauveau, der in Frankreich innerhalb der *Bâtiment du Roi* bei der Ausstattung der Paradezimmer des Grand Trianon mitarbeitete, wusste um seine Fähigkeiten und beanspruchte am schwedischen Hof demzufolge eine Sonderstellung.<sup>192</sup> Diese war an seinem Gehalt ablesbar, welches im Vergleich zu dem der anderen Franzosen deutlich höher ausfiel. Auch seine Wohnsituation, die Miete eines eigenen Hauses für sich und seine Familie, war gegenüber derjenigen der anderen Künstler privilegiert.<sup>193</sup> Hinter den außerordentlichen Fähigkeiten des Bildhauers, die seine Sonderstellung bedingten, vermutet Linda Hinnerts einen akademischen Hintergrund, der allerdings nicht belegt werden kann.<sup>194</sup> Dass Chauveau Frankreich im Sommer 1693 verließ, ist auf ein Zerwürfnis mit Colbert de Villacerf, dem damals amtierenden *Surintendant de Bâtiment*, zurückzuführen.<sup>195</sup>

Die eingangs erwähnte Anekdote Papillons über Chauveaus Arbeit am schwedischen Hof legt Zeugnis von seinem Mitwirken bei Festdekorationen und Kostümen ab. Für den Ehrungsakt Karls XII. im Jahr 1697, der vor seiner Krönung stattfand, entwarf Chauveau verschiedene Dekorationen. In der graphischen Sammlung des Nationalmuseums in Stockholm befinden sich zwei Skizzenblätter, auf denen jeweils zwei Figuren und zwei Trophäen abgebildet sind (Abb. 10 und 11). An den Ober- und Unterseiten der Blätter hat der Urheber die Bedeutung der einzelnen Schmuckelemente schriftlich festgehalten. Das Bildprogramm, welches in seiner Ausführung auf den Sockeln vierer, um den Königsthron gruppierter Obeliskens erschien, handelte vom im antiken Rom verankerten Ursprung des Krönungsrituals, versprach dem Kö-

---

<sup>190</sup> Vgl. Hinnerts 2012, S. 64.

<sup>191</sup> Vgl. RA, *Tessinsiska samlingen*, E 5712, Cronström an Tessin, 11.9.1693.

<sup>192</sup> Mitarbeit bei der Einrichtung des Grand Trianon und des Appartement du Grand Dauphin in Versailles sowie für die Orangerie des Château de Sceaux im Auftrag Jean-Baptiste Colberts, Marquis de Seigneley (1651-1690), vgl. Jules Guiffrey, *Comptes des Bâtiment du Roi sous le règne de Louis XIV*, 1881-1901, Vol. I u. III, zitiert nach Hinnerts 2012, S. 58.

<sup>193</sup> Obwohl Chauveau niemals in Italien war, überzeugte er durch sein im internationalen Vergleich großartiges Können im Bereich der Interieurkunst, deshalb gestand man ihm in Schweden sowohl eine gute Bezahlung als auch seine gewünschten Unterkunftsbedingungen zu, vgl. *Correspondance*, Tessin an Cronström, 26.7.1693, S. 26.

<sup>194</sup> Ein akademischer Hintergrund ließe sich, wenn überhaupt, durch stilistische Vergleiche ermitteln, vgl. dazu Hinnerts 2012, S. 55.

<sup>195</sup> Villacerf soll, laut Papillon, Chauveau ein Atelier im Louvre angeboten haben. Dieses Angebot zog er aber zurück, da Domeico Cucci, Schwiegervater und Vorgesetzter Chauveaus diesen nicht aus der Gobelins-Werkstatt fortgehen lassen wollte, vgl. Papillon 1854 (1738), S. 19 f.

nig und seinem Land Wohlstand und stellte durch die Personifikation der Klugheit den einstimmigen Zuspruch aller vier Stände gegenüber dem neuen König dar.<sup>196</sup>

Auch Fouquet d. J. wurde mit der Gestaltung von Festschmuck betraut. Aus seiner Hand stammen Bleistift- und aquarellierte Tuschezeichnungen zweier *castrum dolori*, unter denen Karls XI. Leichnam aufgebahrt war (Abb. 12 und 13). Zunächst beweinte der Hof den verstorbenen Regenten in der Schlosskirche. Vor dem großen Schlossbrand gerettet, wurden die sterblichen Überreste des alten Königs in die Kirche auf Riddarholmen umgezogen. Am zweiten Katafalk, der im Mittelpunkt der Trauerfeier stand, arbeiteten zudem Hans Georg Müller, der die Holzaufbauten marmorierte, Ambrosius Hedengrahn, der die Stoffvorlagen für die Stickereien der Engelsgewänder und Draperien lieferte sowie Burchard Precht und Chauveau, die für die plastische Ausgestaltung der Figuren und des Sarkophags zuständig waren.<sup>197</sup> Dass Tessin Ideengeber beider Katafalke war, ist sicher. Unstrittig ist nunmehr auch, dass Fouquet d. J. den zweiten Katafalk zeichnete.<sup>198</sup> Die Blätter besitzen nicht den Charakter einer Entwurfszeichnung, sondern sind in ihrer exakten Ausführung, in der Übermittlung jedes Details, mit der plastischen Herausarbeitung einzelner Elemente wie Engel, Hermen, Wappen und Trophäen als Druckvorlagen zu verstehen. Tessin übersandte Fouquets sorgfältige Zeichnungen nach Paris, um sie dort von Sebastian Le Clerc (1627-1714) stechen zu lassen.<sup>199</sup> Eine ebenso sauber ausgearbeitete Bleistiftzeichnung stellt die Ansicht vom Ehrenhof des *Kungshuset* dar, welcher für die Huldigungszeremonie des jungen Königs Karl XII. in eine Art Amphitheater umgebaut wurde (Abb. 14). Die Zeichnung wurde Tessins Werkstatt zugeschrieben, in der Fouquet und Chauveau gelegentlich als Reinzeichner arbeiteten. Der Blick des Betrachters ist direkt zum Thron Karls XII. gerichtet. Er steht an zentraler Stelle auf dem Plateau des 1. Obergeschosses, zu dem eine große Treppe führt. Der monumentale Baldachin, mit vier den Herrschersitz einrahmenden Obeliskten, dessen Postamente Chauveau skulptierte, fesselt die Aufmerksamkeit eines jeden Zuschauers. Diese fanden ihre Plätze auf Zuschauertribünen, die sich auf zwei Ebenen, links und rechts vom Thron an der Fassade entlang erhoben. Weitere, steil ansteigende Zuschauertribünen schlossen halbkreisförmig den *cour d'honneur*. Die Fassade des Palastes war mit bunten Tapisserien verkleidet und die Zuschauertribünen wurden mit breiten Stoffbahnen überzogen. Die in Blau und Gold gehaltenen Massen an Stoff erinnern zusammen mit dem dem Palast vorgelagerten Amphitheater an einen Innenraum. So

---

<sup>196</sup> Zum gesamten künstlerischen Programm der Ehrungs- und Krönungszeremonie siehe Snickare 1999.

<sup>197</sup> Sl. A, *Hovstatsräkenskaper* vol. 148. Vgl. Snickare 1999, S. 127 ff.

<sup>198</sup> Tessin wollte beim Auftrag an Le Clerc Fouquet als Zeichner auf den Drucken verewigen lassen, vgl. *Correspondance*, Tessin an Cronström, 17.10.1700, S. 283. Nach einem stilistischen Vergleich ist Magnusson zum Schluss gekommen, dass die Zeichnungen Fouquets Handschrift tragen und keine Reinzeichnungen von Tessins Entwürfen sind, vgl. Magnusson 1990, S. 127; Snickare schließt sich an, 1999, S. 120 ff.

<sup>199</sup> Vgl. *Correspondance*, Cronström an Tessin, 24.1.1698, S. 185 f.; 21.2.1698, S. 187.

herrschaftlich sich Karl XII. in diesem Rahmen präsentieren konnte, so zweckgebunden muss die Ausstattung des Hofes in dieser Form gewesen sein. Denn der Hof verfügte unmittelbar nach dem Schlossbrand über keinen Ort im Inneren eines Gebäudes, welcher eine derart große Menschenansammlung fassen konnte. So waren die Organisatoren des zeremoniellen Aktes, an erster Stelle Tessin, daran gebunden, die Untertanen, Adelige und Vertreter der 4 Gesellschaftsstände am 13. Dezember bei Kälte und Nässe im Freien unterzubringen. Die auf verschiedenen Ebenen und Etagen errichteten Sitzreihen waren zudem als Ordnungssystem anzusehen, nach dem sich ein jeder Zuschauer gemäß seines gesellschaftlichen Ranges einrichten konnte. Die Zeichnung selbst legt diese Schlussfolgerung nahe. Die abgebildeten Zuschauer stehen und sitzen in Reih und Glied mit Blick in Richtung Thron. Die trotz der Stoffe streng wirkende Fassade gibt den Rahmen der Ordnung vor, an dem sich Balkone, Ränge sowie auch die Thronkonstruktion orientierten, bestehend aus vertikalen und horizontalen Linien.

Für die große Maskerade im Jahr 1700 kamen die Zuschauerränge des Podiums noch einmal zum Einsatz und sicherlich auch die blauen Stoffbahnen, welche den Gästen den Weg vom Palast namens *Creutziska huset* zum *Kungshuset* wiesen.<sup>200</sup> Zu jener Zeit waren sowohl Fouquet d. J. als auch Chauveau noch am Hofe tätig. Eine Feier mit 800 Beteiligten und prächtigem Festschmuck wird die erfahrenen Künstler bei der Realisierung sicherlich beansprucht haben. Zeugnisse darüber gibt es keine.<sup>201</sup>

### *Göran Josuæ Törnquist*

Eine interessante Figur unter Tessins Mitarbeitern ist der Jurist, Architekt und Theaterliebhaber Göran Josuæ Törnquist – im Jahr 1712 auf den Namen Adelcrantz geadelt. Sehr wahrscheinlich hat Törnquist zum Gelingen der großen Hoffeste in den Jahren 1699 und 1700 und zur Etablierung des Theaters am schwedischen Hof als Zeichner des Oberintendanten erheblich beigetragen. Seit 1682 wird er mit dem Theater in Verbindung gebracht.<sup>202</sup> Sein Vater, ein ehrgeiziger Kammerschreiber bei Hofe, ermöglichte seinem 1668 geborenen Sohn ein Studium an der Uppsalarer Universität im Fach Rechtswissenschaften. Neben seinem Studium brachte sich Törnquist schon früh in die Aktivitäten der semiprofessionellen Theatergruppe der Universität ein. Diese spielte unter dem Namen *Dän Swänska Theatren* von 1686 bis 1691 auf der Bühne des Theaters *Lejonkulan*, welches im Schlossgraben zu Füßen *Tre Kro-*

---

<sup>200</sup> Die Masquerade wird ausführlich in Teil III der Arbeit besprochen, vgl. UUB L 512, *Hofdramatik, Relation de la grande masquerade qui se fist à Stockholm le 15e Janvier 1700*.

<sup>201</sup> Die Rechnungsbücher, in denen der Umbau des großen Saals im *Kungshuset* zum Theater gelistet ist, geben keine Angaben zu Arbeiten, die von den französischen Künstlern ausgeführt worden sind.

<sup>202</sup> Vgl. Stig Fogelmarck, *Carl Fredrik Adelcrantz. Ett gustavianskt konstnärssöde*, 1994, S. 8.

nors lag.<sup>203</sup> Beteiligt war der junge Student Törnquist innerhalb des Wirkens der Theatertruppe nicht allein als Schauspieler, sondern auch als Verfasser von Theaterstücken und als Szenograf.<sup>204</sup> Seine vielfältige Einsetzbarkeit lässt sich anhand biografischer Daten leicht belegen: Im Alter von siebzehn Jahren schrieb er eine Lobrede anlässlich des Todes Prinz Frederiks, einem Sohn Karls XI. Kleinere Gedichte für Hochzeiten oder Begräbnisse trugen seine Handschrift.<sup>205</sup> Anlässlich der Geburtstagsfeier des Königs im Jahr 1689 gab die Uppsalare Theatergruppe ein Festspiel mit dem selbstgeschriebenen Stück *Lykko Priis*, dessen dritten Akt nachweislich Törnquist verfasste.<sup>206</sup> Das Stück zeichnete sich durch eine Huldigung des Fürsten aus, beladen mit einer klassisch-mythologischen Symbolsprache.<sup>207</sup> Die Regieanweisungen des Theaterstücks zeugen von Törnquists großem Gespür und Interesse für Bühnentechnik. Während des letzten, von ihm geschriebenen Akts, kam es zu mehreren Szenenwechseln.<sup>208</sup> Das Bühnenbild war selbsterklärend und inhaltlich eng mit dem Schauspiel verknüpft. Ragnar Josephson macht darauf aufmerksam, dass sich Törnquist für eine effektvolle Szenengestaltung nach neuesten Errungenschaften einsetzte, die mit anspruchsvoller Mechanik einen schnellen Szenenwechsel ermöglichte.<sup>209</sup> Die Bühne im Stockholmer *Lejonkulan*, welche ein weitaus anspruchsvolleres Publikum anzog als die des Studententheaters in Uppsala, bot dementsprechend mehrere Möglichkeiten für eine aufwendige Ausgestaltung und Technik. Vertretbar scheint die These, dass in Törnquists Interesse an Bühnentechnik und Kulissenkunst die Schnittstelle zu Tessin liegt. Möglicherweise zog Törnquist die Aufmerksamkeit des Hofarchitekten durch seinen Einsatz für die Weiterentwicklung der Bühnentechnik im *Lejonkulan* auf sich. Von dieser Begegnung abgesehen ist belegt, dass Törnquist aus einer Selbstinitiative heraus an Tessin herantrat.<sup>210</sup> Er bewarb sich förmlich auf die Stelle eines Kopisten für Bauzeichnungen. Innerhalb der sieben Jahre, die er von 1697 an für den frisch amtierenden

<sup>203</sup> Vgl. Johan Flodmark, *Bollhuset och Lejonkulan i Stockholm: teaterhistorisk lokalstudie*, 1897; Dahlberg 1992.

<sup>204</sup> Gerne teilte man ihm die Rolle einer anspruchsvollen Harlekin-Figur zu, vgl. Dahlberg 1992, S. 219.

<sup>205</sup> Vgl. Erik Noreen, *Smärre dikter av Lejonkulans dramatiker*, 1937, S. 38.

<sup>206</sup> Eine ausführliche Inhaltsangabe des von Törnquist verfassten Aktes gibt Ragnar Josephson in seinem Artikel „Göran Josua Adelcrantz och den Karolinska Prakten“, in: *Karolinska Förbundets Årsbok*, 1961, S. 197 ff.; das Original befindet sich in der KB, *Lykko-pris, på Hans Kongl. Maj: Carl dän XI. Swärjes Götes äg Wändes konungs högst-lykkelige öfwerlefde födelse dag, sãm är den 25 nov. 1689: i aldradiupaste underdånighet af dän Swänska theatern dansat äg anstålt*.

<sup>207</sup> Vgl. Fogelmarck 1994, S. 9; Dahlberg, *Dän Swänska Theatern. Studier kring vår första fasta teatergrupp, dess scen och repertoar*, 1976, S. 105.

<sup>208</sup> Josephson spricht von zwei Spielräumen innerhalb der Bühne, die man mittels einer Kulisse im Mittelgrund voneinander trennen konnte. Nachdem ein Vorhang in der Mitte der Bühne aufgezogen wurde, war die Aussicht auf den zweiten Hintergrund frei, vgl. Josephson 1962, S. 197.

<sup>209</sup> Vgl. ebd.

<sup>210</sup> Törnquists Bewerbung beim Hofarchitekten geht aus seinem sogenannten *Sköldebrev* hervor, siehe RA, *Sköldebrevsamlingen* Vol. 16, *Sköldebrev för G. J. Adelcrantz utfärdat av Karl XII i Bender den 25. Oktober 1712* und aus einer Verdienstliste, in der Tessin im Jahr 1704 über Törnquists Arbeit bei ihm schrieb, RA, *Skri-velser från Överintendentsämbetet till Kungl. Maj:t* (27.2.1704).

den Oberintendanten arbeitete, war er schon bald dafür abberufen worden, nicht nur die Baupläne des neuen Schlossaufbaus zu kopieren, sondern auch den Bauvorgang zu überwachen und zu leiten.<sup>211</sup> Tessin benötigte zudem fähige Mitarbeiter für die Bühnenerrichtung und die Umgestaltung des großen Festsaaes im *Kungshuset* sowie für den gleichzeitigen Umbau des großen Ballhauses als Hauptschauplätze des höfischen Theaters. In den Jahren 1699 und 1700 wurden bei Hofe prächtige Maskenbälle abgehalten, die – so war es an großen Fürstenhöfen gängig – das Ansehen und die Macht des Herrschers sowie seine prächtige Hofhaltung zur Schau stellten. Sicherlich setzte Tessin Törnquist bei den Vorbereitungen der Feste und innerhalb der Dekorationsarbeiten sowie der Instandhaltung der Bühnentechnik ein. Während der Divertissements wurde üblicherweise Theater gespielt. Dafür kamen Bühnen, Balkone und Tribünen zum Einsatz. Eine große Maskerade fand im Theatersaal des *Kungshuset*s statt, worin die Bühnenmaschinerie ihren Dienst leistete.<sup>212</sup> Der Einbezug der Bühnen innerhalb des Festes, der große Aufwand, den Tessin unternahm, um den Hof zu überraschen und zu amüsieren, waren Ausdruck höfischer Pracht. Auch nachdem der junge Karl XII. in den Krieg gezogen war, hielt es Tessin für notwendig, Feste zu feiern und Theatervorstellungen zu geben, allein um dem Feind die Unbeeinflussbarkeit eines prächtigen kulturellen Hoflebens aufzuzeigen.<sup>213</sup> Letztendlich sollte auch der Hof durch Theaterspiele von den Sorgen des Krieges abgelenkt werden. Zur Ausstattung der Bühne mit Kulissen, zum Bau der Bühnenmaschine und dazu, den dekorativen Rahmen feierlicher Anlässe zu gestalten, kamen dem Oberintendanten Törnquists Kenntnisse von Bühnenkonstruktionen gelegen. Eine Verdienstliste, die Tessin im Hinblick auf Törnquists berufliche Zukunft aufstellte, hält fest, auf welchem Gebiet Törnquist bewandert war.<sup>214</sup> Neben den zeichnerischen Fähigkeiten seines Assistenten vermerkte Tessin auch Törnquists Wissen der Bühnenkunst. Mit diesem Schreiben, adressiert an Karl XII., warb Tessin um ein Reisestipendium für seinen Mitarbeiter. Die Unterbrechung des Schlossbaus räumte nun Zeit ein, Törnquist ins Ausland zu entlassen. Dieser sollte 1704 im Dienste des Oberintendanten, als Mittler und Agent nach Frankreich und Italien aufbrechen, im Gepäck Tessins Entwürfe zur Vollendung des Louvre und eine Liste über zu beschaffende Zeichnungen, die Tessin als Referenzmaterial in seiner Sammlung benötigte.

Törnquist fand sein Heimatland nach der Rückkehr aus Italien kriegsbedingt in einer noch ernsteren Lage vor, als zum Zeitpunkt seines Aufbruchs aus Stockholm. Seine neugewonnenen Kenntnisse konnte er nun lediglich für die Statikarbeiten am Mauerwerk des neuen

---

<sup>211</sup> Vgl. ebd.

<sup>212</sup> Zum Einbezug der Theatermaschine siehe Teil III.

<sup>213</sup> Allein die Anstellung und Beibehaltung der französischen Theaterleute indizieren diese Haltung.

<sup>214</sup> Vgl. RA, *Skrivelser från Överintendentsämbetet till Kungl. Maj:t* (27.2.1704).



Schlusses einbringen. 1711 wurde er auf Veranlassung Tessins mit dem Namen Adelcrantz geadelt, vor dem Hintergrund – so lautete die Erklärung gegenüber Karl XII. – dass ein geadelter Architekt mit seinen Arbeiten am Schlossbau dem Projekt und damit wiederum dem Könighaus neuen Glanz schenke.<sup>215</sup> Nachdem Tessin ab 1715 im Amt des obersten Hofmarschalls mit vielerlei administrativer Aufgaben in Schwedens politischem Leben betraut war, konnte er seinen Verantwortungsbereich als Stadtarchitekt an Törnquist abgeben. Dieser reformierte das Amt, indem er eine neue, am 31. März 1718 von Karl XII. bekräftigte Bauordnung aufstellte, welche die Stellung des Stadtarchitekten und dessen Aufgaben innerhalb des höfischen Organisationsapparats festigte.<sup>216</sup>

### *Törnquist in Paris*

Neben Cronström sah Tessin in Törnquist eine weitere Möglichkeit, an graphisches Material hinsichtlich Bühnenbild und Fest zu gelangen. Der Oberintendant bat um die finanzielle Unterstützung des Königs für Törnquists Reise nach Frankreich und schließlich auch Italien. Mit der Bewilligung eines Reisestipendiums brach Törnquist im Spätsommer 1704 auf.<sup>217</sup> Seine Reise galt offiziell der fachlichen Weiterentwicklung. Weitblickend sah ihn Tessin die Schlossbauarbeiten in Stockholm fortführen, sollten dafür wieder Mittel frei werden und sollte der Oberintendant dann nicht mehr selbst im Amt sein. Inoffiziell trug Tessin seinem Assistenten an, auf der Reise weiteres Referenzmaterial für seine Sammlung zu beschaffen, mit einer Konzentration auf Festberichte, prunkvolle Stichserien und dekorative Zeichnungen.<sup>218</sup> Tessin gab ihm eine Wunschliste allen zu beschaffenden Materials mit, welche nicht mehr erhalten ist. Darüber hinaus hielt ihn Tessin an, die Entwicklungen von Architektur, Gartenkunst, Theater- und Festdekoration zu beobachten, Theatermaschinen abzuzeichnen sowie dem Karneval und anderen Festen beizuwohnen. Daneben war Törnquists Aufenthalt in Paris dazu bestimmt, ein Modell des Louvre nach Tessins Entwürfen bauen zu lassen und am Hofe vorzustellen.<sup>219</sup> Die Zeichnungen dafür führte Törnquist, der seit 1697 als Kopist und königlicher Bewacher des Schlossbaus tätig war, noch in Stockholm nach Tessins Vorgaben aus (Abb. 15 und 16).

---

<sup>215</sup> Vgl. RA, *Skrivelser till kungen*, Tessin an Karl XII. Gesuch auf Adelung Törnquists im Jahre 1711.

<sup>216</sup> Die von Adelcrantz erarbeitete neue Bauordnung trat erst 1725 in Kraft, vgl. Flodmarck 1994, S. 15; Henrik Ahlund, *Johan Eberhard Carlberg*, 1984, S. 11.

<sup>217</sup> Vermutlich war die von Tessin zusammengestellte Verdienstliste dafür gedacht, den König für die Ausstellung eines Stipendiums zu gewinnen.

<sup>218</sup> Vgl. Fogelmarck 1995, S.11. Unter dem von Törnquist erworbenen Referenzmaterial befanden sich beispielsweise auch Berains Entwürfe von Öfen und Spiegeln oder Publikationen zu Le Bruns *Conférences*. Der Auftragskatalog, der auch Cronström vorlag, beinhaltete *Les Batailles de Médicis* und aus dem Werk Callots *les Festes de Florence* u.a., vgl. *Correspondance*, Tessin an Cronström, 28.9.1704, S. 335.

<sup>219</sup> Vgl. RA, *Tessiniska samlingen*, E 5711, Törnquist an Tessin, Brief vom 20.8.1705. (Alle in diesem Archiv befindlichen Briefe sind von Törnquist an Tessin adressiert und werden im Folgenden mit „Brief vom...“ zitiert).

Mit der Vorführung des gewagten Projekts strebte der schwedische Oberintendant nicht allein seine Präsenz und mit ihr Ruhm am französischen Hof an, sondern setzte sich gleichsam zum Ziel – Bernini folgeleistend – die architektonische Entwicklung in Europa voranzutreiben.<sup>220</sup> Eifrig, so wird es aus den wöchentlichen Briefen an Tessin deutlich, machte sich der junge Schwede daran, den Aufträgen nachzukommen.<sup>221</sup>

Zu Beginn tat er sich in der Fremde schwer.<sup>222</sup> Der Aufenthalt im Kunstzentrum Paris gestaltete sich kostspieliger als erwartet. Nach dem Verstreichen einiger Monate in Paris, schreibt Törnquist in zuversichtlichem Ton, „die ausländischen Manieren nun besser kennengelernt zu haben und [dass] man auf einer Reise genauso wie in allem anderen zu Beginn Lehrgeld geben“ müsse.<sup>223</sup> (*...särdeles emedan jag nu bättre lärt känna de utländska maneren, och man på resor såsom alt annat i förstona måste gie lärpänningar...*). In diesem Sinne lief auch der Modellbau mit Verzögerungen an, für dessen Umsetzung Törnquist Platz, Material und Hilfskräfte benötigte. Ebenso hing die Beschaffung der Raritäten für seinen Auftraggeber von finanziellen Mitteln in beträchtlicher Höhe und einem guten Netzwerk ab. Törnquist hatte keines von beidem. Es verwundert doch, dass ihm Cronström nicht dabei half, Kontakte zu Sammlern, Stechern oder Händlern aufzubauen, verfolgten sie doch das gleiche Ziel und dienten sie dem gleichen Mann.<sup>224</sup> Laut einer schriftlichen Aussage stand Törnquist zu Beginn ausschließlich in Kontakt zum Maler Jacques Fouquet d. J., an dessen Seite er in Schweden gearbeitet hatte. Vertrauen zu den französischen Gepflogenheiten gewonnen, machte sich Törnquist bewusst, wie wichtig der Zutritt zum und das Bekanntsein bei Hofe war. Nun trat Cronström doch helfend ein und unterrichtete ihn im Umgang mit französischen Höflingen.<sup>225</sup> Hierbei, so Törnquist, habe man klug zu taktieren, um für sich – oder auch seinen Auftraggeber – den größten Vorteil herauszuschlagen.<sup>226</sup> Zunächst begleitete Törnquist in der Rolle eines stillen Beobachters den geübten Botschafter beim Besuch des französischen Adels. Zusammen erschienen sie auf Festen der mehrtägigen Karnevalsfeierlichkeiten am französischen Hof. Während dieser Zeit erlebte der Schwede Paraden, Bälle und Maskeraden, deren Verlauf und deren dekorative Gestaltung er in einen Vergleich zu den Feierlichkeiten des schwedischen Hofes setzte, an deren Realisierung er beteiligt gewesen sein musste. Törnquist beobachtete sowohl auf den Bällen als auch auf den Paraden eine Vielzahl gut gemachter Masken,

---

<sup>220</sup> So vermutet es Josephson 1961, S. 202; Snickare sieht in Tessins Projekt den Ehrgeiz, sich in dieselbe Tradition wie Bernini zu stellen, vgl. Snickare 2002, S.121 ff.

<sup>221</sup> Vgl. Fogelmarck 1994, S. 11; RA, *Tessiniska samlingen*, E 5711, Briefe Törnquists an Tessin 1705-1707.

<sup>222</sup> RA, E 5711, Brief vom 23.11.1704.

<sup>223</sup> Aus dem Brief vom 29.1.1705.

<sup>224</sup> Vielleicht verwehrt Cronström Tessins Assistenten gerade aus diesem Grund seine Hilfe.

<sup>225</sup> Vgl. Brief vom 2.1.1.1705.

<sup>226</sup> Vgl. ebd.

mit Samt und Brokat reich verziert. Diese konnten, seinem Urteil zufolge, allerdings nicht mit den Stockholmer Masken und Kostümen mithalten.<sup>227</sup> Einerseits erscheint Törnquists Aussage unglaublich, denn nachweislich ließ Tessin die Kostüme der schwedischen Höflinge nach Berains Kostümfigurinen anfertigen, welcher die Kostüme des französischen Hofes verantwortete. Eine Rücknahme der für Versailles gewöhnlichen Pracht ist für das letzte Lebensjahrzehnt Ludwigs XIV. jedoch nicht auszuschließen. Die Zeit der großen Versailler Feste war verstrichen und man begnügte sich wohlmöglich nun im wöchentlich und jährlichen Rhythmus von Appartement, Ball, Jagdsaison in Fontainebleau und im sommerlichen Rückzug nach Marly mit weniger pompösem Aufwand. Gründe hierfür lagen in den geldverschlingenden Kriegen Ludwigs XIV. und dem Einfluss der rigiden erzkatholischen Maitresse Maintenon.<sup>228</sup>

Aus Törnquists subjektiver Aussage lassen sich zunächst keine Rückschlüsse auf die Qualität der Kostüme der schwedischen Höflinge, noch auf Tessins Fähigkeiten als Festorganisator ziehen. Törnquists Beobachtung könnte lediglich als Beweis dafür gelten, dass er an den Vorbereitungen der Stockholmer Maskenbälle beteiligt gewesen war. Mit Fertigstellung des Louvre-Modells und gestiegenem Selbstbewusstsein bat er Tessin um eine Empfehlung, welche ihm direkten Zutritt zu den königlichen Räumlichkeiten verschaffen sollte.<sup>229</sup> Während seines offiziellen Besuchs in Versailles war es Törnquist – neben Nepoten des Papstes und dem Genueser Gesandten – schließlich vergönnt, die Wasserspiele während eines Rundgangs im Versailler Garten zu bestaunen.<sup>230</sup>

Am 13. August 1705, bei einem weiteren Besuch, stellte Törnquist zusammen mit Daniel Cronström dem Hof von morgens bis abends Pläne und Modell des umgebauten Louvre vor.<sup>231</sup> In den Versailler Grand Appartements traf Ludwig XIV. mit Hofstaat ein und gab nach Begutachtung der Pläne seine Anerkennung gegenüber den Fähigkeiten Tessins zum Ausdruck. Nachhaltig beeindruckt war Törnquist von einem längeren Gespräch mit dem Duc de Noailles, dem *Maréchal de France*, einem der bedeutendsten Adligen am Hofe, so Törnquist.<sup>232</sup> Dieser befürwortete Tessins Umbaupläne und kommentierte Mansarts Fortbleiben von

---

<sup>227</sup> *Jag har dänna förslutne Carnevalen, så uppå baler såm promenader, sedt stor myckenhet masquer utaf hwilka många warit artiga nog, bizart coesserade samt med sina brokunge och rijke tyg utzirade, men jag kann ändå intet säjja att det warit något särdeles framför dät jag sedt i Stockholm...*, aus dem Brief vom 26.2.1705.

<sup>228</sup> Zum alltäglichen Hofleben des letzten Lebensjahrzehnts Ludwigs XIV. berichten die Briefe der Elisabeth Charlotte, Duchesse d'Orléans, hierzu: Dirk van der Cruysse, *"Madame sein ist ein ellendes Handwerck". Lise-lotte von der Pfalz - eine deutsche Prinzessin am Hof des Sonnenkönigs*, 1990 oder Eduard Bodemann [Hg.], *Aus den Briefen an die Kurfürstin Sophie von Hannover*, 2003.

<sup>229</sup> Vgl. Brief vom 12.5.1705.

<sup>230</sup> Frei berichtet er Tessin von den Launen der Höflinge und wie man mit diesen umzugehen habe, vgl. Brief vom 12.5.1705.

<sup>231</sup> Vgl. Brief vom 20.8.1705.

<sup>232</sup> Vgl. ebd.

Törnquists Modellvorstellung als Neid auf das Talent des schwedischen Oberintendanten. Törnquist tat Noailles Bemerkung als höfische Schmeichelei ab.<sup>233</sup> Auch wenn die Vorstellung des Modells nicht zum gewünschten Erfolg führte, so machten die schwedischen Botschafter von sich, besonders aber von ihrem Oberintendanten, reden. Letztlich erfuhr das Modell mit der Aufstellung neben Berninis Entwurf im Louvre eine entsprechende Würdigung.<sup>234</sup> Als Anerkennung für seine fachkundige Erläuterung der Umbaupläne zum Louvre wurde Törnquist mit einer goldenen Medaille und einer goldene Kette belohnt.<sup>235</sup> Diese Geschenke sollten später seine Rückreise nach Schweden gewährleisten.

Törnquist füllte seine freie Zeit in der Kunstmetropole mit Besichtigungen von Kunst und Architektur, so wie es ihm Tessin höchstwahrscheinlich anrug. Geschult durch seinen Lehrmeister, beurteilte er neuentstandene Bauten, worin sich Tessins Einfluss und Lehre bemerkbar machte. Beim Studium von Jules Hardouin Mansards und Robert de Cottes Zeichnungen und Entwürfen gewann er den Eindruck, nichts Neuartiges und Aufschlussreiches zu sehen.<sup>236</sup> Neue Erkenntnissen aber gewann Törnquist beim Austausch mit Jean-Baptiste Alexandre Leblond (1679-1719), der die Veröffentlichung seines mehrbändigen Architekturtraktats anstrebte.<sup>237</sup> Törnquist war in der Lage – obwohl zuvor nie in Paris oder Versailles gewesen – die Veränderungen der königlichen Anlagen zu erkennen. Durch Tessin auch in Gartenkunst und über die Anlagen des Versailler Gartens gut unterrichtet, bemerkte er dort zum einen die neuen Moden in der Bosquett- und Parterregestaltung, zum anderen wies er auf die Entfernung aller Eisengitter hin, was für freie Sicht sorgte.<sup>238</sup>

Die Auseinandersetzung mit Törnquists Briefen aus Paris – und auch denen aus Rom – ist für die Ergründung von Törnquists Anteil an der Betreuung eines Hoftheaters in Stockholm und der Ideenfindung für Divertissements aller Art von großer Bedeutung. Wissenswert erscheint, ob zwischen seiner Reise und der Ausstattung und Unterhaltung des Stockholmer Theaters sowie den bevorstehenden Hoffesten eine Verbindungen lag. Konnte er aus weiter Ferne insgesamt dazu beitragen, dass das Hoftheater funktionierte, dass das Bühnenbild, die Maschine und die Requisiten instand gehalten oder ersetzt wurden? Während der letzten zwei Anstellungsjahre der französischen Theatertruppe am schwedischen Hof befand sich Törnquist im

---

<sup>233</sup> *Han frågade mig om Mansard har sedt dät? Jag sade mig vara olyckelig att Mr Mansard wore opasslig i Paris, hwilkens protection jag här wid mäst hade förmodat, då log han och sade sacht att jag knapt hörde dät: la jalousie.* Aus dem Brief vom 20.8.1705; Zu Törnquists Urteilsfähigkeit hinsichtlich höfischer Gerüchte und Verhaltensmuster siehe: Brief vom 28.8.1705, S. 88.

<sup>234</sup> Vgl. Snickare 2002, S.121.

<sup>235</sup> Törnquist freut sich zunächst nicht über die Zuwendung, da er sich Bargeld versprochen hat, vgl. Brief vom 28.8.1705.

<sup>236</sup> Vgl. Brief vom 19.10.1704.

<sup>237</sup> Vgl. ebd.

<sup>238</sup> Vgl. Brief vom 1.5.1705.

Ausland. Auch konnte er nicht an der Geburtstagsfeier Herzog Karl Friedrichs von Schleswig-Holstein-Gottorf in Stockholm im Frühjahr 1706 teilnehmen, welche von Theatervorstellungen mit zahlreichen Szenenwechseln, Überraschungseffekten und variablen Verköstigungen des Hofes begleitet wurde.

Auf seiner Reise war Törnquist damit betraut, sich um die Beschaffung von Kupferstichen und grafischem Anschauungsmaterial von Feiern und Zeremonien verschiedener Art zu bemühen. Der geschulte Blick schien dabei sein Werkzeug gewesen zu sein. Allerdings war ein Erwerb der von Tessin geforderten Raritäten von der Chance abhängig, das seltene Material sichten zu können. Aufgrund mangelnder Kontakte gestaltete es sich für Törnquist in Paris zusehends schwierig, an Grafiken und Programme von höfischen Feiern, gleich welcher Art, zu gelangen. Wenige Besuche im Hause des mittlerweile [sehr] alten und kranken Claude-François Ménestrier (1631-1705) waren nicht zielführend. Ménestrier starb während Törnquists Parisaufenthalt.<sup>239</sup> Da die grafische Sammlung des Geistlichen auf Veranlassung des königlichen Beichtvaters Père Lachaise in die Bibliothek des Jesuitenordens in Paris übergang, war Törnquist der Zugang zum Nachlass verwehrt.<sup>240</sup>

Mehr Erfolg als der Versuch, grafisches Material zu beschaffen, versprach Törnquists Auseinandersetzung mit der Bühnenkunst. Bérain verschaffte ihm Zutritt zur Oper des Palais Royal, in welcher sich Törnquist dem Szenenaufbau und der Bühnentechnik widmete. In einem Brief spricht der Schwede vom „Comedie-Theater“, in welchem er die Maschinerie in den Teilen abzeichnete, die ihm von Nutzen schienen.<sup>241</sup> Aus den Schilderungen wird deutlich, dass er Theatervorführungen der *Comédie-Française* im *Jeu de Paume d'Étoile* besuchte. Törnquist berichtet vom großen Publikumszulauf, den er darauf zurückführte, dass sich die Truppe mit eigenen Sängern und Tänzern neu organisierte. Sie warben der Oper (gemeint ist die Oper des Palais Royal), die von der Gründung der *Académie Royale de musique* durch Lully im Jahre 1680 bis weit nach seinem Tod als konkurrenzlose Opernbühne galt, mit leidenschaftlich vortragendem Repertoire Zuschauer ab.<sup>242</sup> Weiterhin führt Törnquist aus, dass „sie [*Comédie-Française*] nun seit drei Wochen kontinuierlich und mit großem Zulauf ein neues Stück gespielt haben, welches Mustapha heißt und vom Komponisten Roland stammt“.<sup>243</sup> Die Auffüh-

---

<sup>239</sup> Vgl. Brief vom 29.1.1705.

<sup>240</sup> Vgl. Brief vom 26.3.1705.

<sup>241</sup> Vgl. Brief vom 26.2.1705. Die Zeichnung ist nicht mehr vorhanden.

<sup>242</sup> *Comedianterna görna här opera ibland stor afsaknad och hafwa mäst alltid mera fälck orsaken är att de nu hafwa sine ägne dantzare och Sångerskor och spela alla sina stycken med agremens, hwilket de tillförende intet kunnat...*, vgl. Brief vom 26.2.1705.

<sup>243</sup> *...de hafwa nu i tre weckor continuerligen och med stort tillåp, spelt ett nytt stycke, Mustapha benämmt, och operisterna Roland.*, ebd.

rungen Molières und Corneilles waren nunmehr überholt und auf den Pariser Bühnen wehte ein frischer Wind.

Törnquists letzte Briefe aus Paris (die Briefe vom 8. und 24. Oktober 1705) lassen erkennen, welchen Weg der Schwede nach Italien einschlug. Mangels Geld war Törnquist gezwungen, den Seeweg von Marseilles nach Mittelitalien zu nehmen. Damit fiel bedauernswerter Weise ein Besuch in Turin aus. Als Hauptaufgabe seines Italienaufenthalts bezeichnet er die Suche nach Sängern für den schwedischen Hof sowie die Teilnahme am venezianischen Karneval.

Auch wenn die Briefe aus Paris keine direkte Verbindung zum schwedischen Hoftheater beinhalten, so lassen sie doch den jungen Schweden als Mittler Tessins in Erscheinung treten, der die Interessen seines Auftraggebers – gleich welche Schwierigkeiten er dafür überwinden musste – entschieden verfolgte. Törnquist gibt in diesem Sinne als Zeitzeuge Aufschluss über die Situation am französischen Hofe, der während des letzten Lebensjahrzehnts Ludwigs XIV. künstlich in alten Gewohnheiten zu verharren schien und dennoch in Tessins Augen seinen Status als meinungsbildender Ort in Sachen Kunstproduktion vertreten haben muss.

### *Törnquist in Rom*

Der Weg nach Rom führte Törnquist über Genua, Pisa und Florenz. Hier erlebte er Opernaufführungen und Karnevalsfeiern.<sup>244</sup> „Ungewissheit“ ist der Haupttenor der römischen Briefe, in denen der Schwede seine finanzielle Notlage schildert und seine Gedanken über die Rückreise laut werden lässt.<sup>245</sup> Aufgrund politischer Spannungen und geringer Reisemittel musste der Heimweg bedacht geplant werden, ohne dabei Venedig und Wien zu übergehen. Von diesen Städten versprach sich Törnquist viel im Bezug auf neueste Bühnentechnik und -dekoration, beanspruchte doch der Habsburger Hof mit der Bühnenbildnerfamilie Galli-Bibiena europaweit die Federführung in Sachen prächtiges Hoftheater. So entschied sich Törnquist für den direkten Seeweg von Loreto nach Venedig, entgegen Tessins Wunsch, noch einmal in Florenz Halt zu machen.<sup>246</sup> Aus Törnquists selbstbewussten Entschlüssen lassen sich die Berücksichtigung eigener Interessen und ein eigenständiges Urteilsvermögen herauslesen. Letzteres gewann an Stärke, je mehr sich der Architekt mit den Kunstgegenständen auseinandersetzte, welche er während seiner Reise begutachtete. Zudem lässt es sich dadurch leicht erkennen, dass sich Törnquists Beurteilungen hinsichtlich neuester Bühnenkunst gegen Tessins Konzentration auf Paris stellen.

---

<sup>244</sup> In seinem Brief aus Livorno vom 29.2.1706 berichtet er davon, dass er Francesco Galli Bibienas Bühnenbilder in Genua bestaunte, dass er in Pisa *il combattimento del ponte* und den Einzug des Großherzogs sowie in Florenz eine Oper und den Karneval gesehen habe.

<sup>245</sup> Vgl. RA, *Tessinska samlingen* E 5711, Briefe aus Rom.

<sup>246</sup> Vgl. Brief vom 21.5.1706.

*Die „Pensieri“, Filippo Juvarras Geschenk an Göran Josuae Törnquist*

Die Zeugnisse, die auf Törnquists Romaufenthalt zurückgehen, bieten Anlass, Tessins Mitarbeiter eine bedeutende Rolle innerhalb des schwedischen Hoftheaters zuzuweisen. Als freier Kuntschaffender ist Törnquist der kunsthistorischen Forschung nicht bekannt, denn es existieren keine Belege dafür.<sup>247</sup> Seine Aktivitäten in Rom lassen aber Gegenteiliges erahnen. Aufmerksam verfolgte er die Kunstproduktionen der *Accademia di San Luca* und bewegte sich unter den Schülern Andrea Pozzos und Carlo Fontanas.<sup>248</sup> So verkehrte Törnquist in Alessandro Specchis (1668-1729) Atelier.<sup>249</sup> Eine folgenreiche Begegnung stellte diejenige mit Filippo Juvarra dar, welcher sich als Schüler Fontanas zur selben Zeit in Rom aufhielt. Zu diesem Zeitpunkt litten die zahlreichen Theater der kleinen Fürsten- und Kardinalshöfe unter Spielbeschränkungen seitens der Päpste Innozenz XII. und Clemens XI.. Erst ab 1710 waren die Theaterbetreiber, darunter etliche Mitglieder der *Accademia dell’Arcadia*, welche die Kontakte und die Zusammenarbeit zwischen Dichtern, Künstlern, Architekten und Musikern förderten, frei, neue Vorstellungen zu geben.<sup>250</sup> Unter diesen suchte der experimentierfreudige Theatermäzen Kardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) dem Bühnenbild – fernab von den finanziellen oder repräsentativen Zwängen eines venezianischen Impresarios oder eines einflussreichen Fürsten – eine neue konstruktive Richtung zu geben. Es sollte schließlich Juvarra sein, der den Bau der ottobonischen Privatbühne verantwortete.<sup>251</sup> Bedauerlicherweise schweigen Törnquists Briefe zum Aufeinandertreffen beider Architekten. Es sind indes graphische Quellen erhalten, die ihren Austausch belegen. Die Stockholmer Kunstakademie besitzt eine Mappe mit vier Bühnenbildzeichnungen aus der Hand Juvarras. Ihr Titelblatt verzeichnet die Inschrift *Pensieri Scenichi. Inuentati é disegniati da me Filippo Yuuarra in Roma l’Anno 1706. Consecrati al merito, Del Mll:to Ill:stre Sig:re Giorgio Gesve’ Törnquist. Digniss:me Architetto della Maestà di Suezia* (Abb. 17).<sup>252</sup>

<sup>247</sup> Vgl. Josephson 1961, S.196. Anders verhält es sich mit seinem Sohn Carl Fredrik Adelcrantz, vgl. Fogelmarck 1995.

<sup>248</sup> Pozzos Schüler, die Törnquist nicht namentlich nennt, bezeichnet er als Perspektiven-, Landschafts- und Figurenmalern, vgl. Brief vom 24.4.1706.

<sup>249</sup> Bemerkenswert ist, dass alle Künstlern und Architekten, die namentlich von Törnquist genannt werden, in Verbindung mit Bühnenkunst stehen, vgl. Brief vom 11.5.1706.

<sup>250</sup> Vgl. zur römischen Theaterlandschaft: Bjurström 1.1966; Lorenzo Bianconi [Hg.], *Geschichte der italienischen Oper*, Bd. 5, 1991.

<sup>251</sup> Vgl. ebd., S. 80 f. Für Ottobonis Theater schuf Juvarra den künstlerischen Rahmen für die Aufführungen *Il Constantino Pio* 1710, *Teodosio il giovane* 1711 und *Il Ciro* 1712.

<sup>252</sup> Die Buchstaben erscheinen auf einer Pergamentrolle, welche ausgebreitet über einer Steintafel liegt. Einfache Festons rahmen die Schrift, während eine mit Pinseln, Palette, Winkel und Modellkopf bestückte Trophäe die Tafel krönt.

Weder Zeitpunkt noch Zustandekommen der Schenkung sind bekannt. Obendrein konnte nicht geklärt werden, inwieweit die Grafiken Rückschlüsse auf Törnquists Arbeit innerhalb des schwedischen Hoftheaters zulassen. Kopien von Juvarras Blättern liegen in der Grafischen Sammlung des Nationalmuseums in Stockholm.<sup>253</sup> Hiervon gehen acht Tuschezeichnungen auf Törnquist zurück, von denen drei mit Juvarras Szenenentwürfen identisch sind. Es ist davon auszugehen, dass Tessin Adressat dieser Kopien war.

Bei den Originalen handelt es sich zunächst um den Blick in ein Schlafzimmer mit dem Titel *Stanza con letto in tempo di notte* (Abb. 18). Durch einen Rundbogen im Palladio-Motiv, getragen von vier Hermen, richtet sich der Blick auf das Prunkbett zu Mitten der Rückwand. Auf der Zeichnung ausgeführt ist nur die rechte Seite des Raumes. Die durch Pilaster, Gesims und Mezzanin gegliederte Wand birgt drei Türen.<sup>254</sup> Oberhalb der mittleren Tür befindet sich eine Sopraporte. Figürliche und florale Bemalungen sind auf Pilastern und Wandpartien angedeutet und verweisen auf eine üppige Raumausstattung. Die Decke ist kassettiert. Die Form des Bettes ist unklar, jedoch ist über ihm ein auf Höhe der Attikazone hängender Baldachin zu erkennen. Auf einzelnen Kulissenpartien, welche mit der Bühnentechnik verbunden werden, erscheinen nummeriert gestrichelte Linien. Sie markieren die einzelnen Kulissenelemente, welche sich durch eine mechanische Vorrichtung über sogenannte Gassen auf die Bühne einschieben ließen.<sup>255</sup> Derlei technische Angaben verzeichnet auch das nächste Blatt, auf welchem eine triumphbogenähnliche Architektur erscheint. Zu dessen Seiten gliedert sich jeweils – hier wieder nur auf einer Seite sichtbar – eine ornamental reich geschmückte Wand an. Der Triumphbogen ist zweigeschossig, enthält drei Rundbögen im Parterre und einen Rundbogen im ersten Geschoss. Das Szenenbild ist mit *Piazza apparata é illuminata in tempo di notte 'Con Arco trionfale é Carro* (Abb. 19) betitelt. Die tonnengewölbten Gänge der Architektur verleihen dem Bühnenbild eine enorme Tiefenwirkung. Zu den Seiten des mittleren Bogens führt jeweils ein Gang diagonal in die Tiefe des Raumes. Im oberen Geschoss verlaufen Arkaden in gleicher Linie zu den unteren, diagonalen Gängen. Illusionistisch unterstützt wird die Raumtiefe durch die schräg nach vorne verlaufende Wand. Im Gegensatz zu den hochstrebenden und schweren Bögen der mittleren Konstruktion wirkt der Wechsel von gedoppelten Säulen und Trophäen an der Seitenwand unruhig. Es ist davon auszugehen, dass sich die einzelnen Partien – ebenso wie die des zuvor beschriebenen Bühnenbildes – markiert durch die

---

<sup>253</sup> Kopien der Bühnenbilder befinden sich in der Graphiksammlung des Nationalmuseums Stockholm und gehen auf Törnquist zurück, vgl. Millon 1984, S. 159-164.

<sup>254</sup> Der Wandaufbau des Bühnenbildes wird als Entwurf für die Wandgliederung der Großen Galerie des Turiner Castello di Venaria Reale erkannt (Abb. 27).

<sup>255</sup> Anschaulich werden Theatermaschinen in epochal zusammengefassten Abschnitten bei Evan Baker, *From the Score to the stage*, 2013 beschrieben.



nummerierten Strichelungen, vor und zurück schieben ließen. Das letzte Bühnenbild *Cielo aperto con Febbo in Aria* (Abb. 20), welches sich sowohl in der Mappe mit Juvarras Originalen als auch in der grafischen Sammlung des Nationalmuseums, von Törnquist kopiert, befindet, ist Apollo gewidmet. Inmitten der Bühne thront er auf einer Wolke, welche von mehreren Wolkenkränzen umringt wird. Buschwerk und Bäume flankieren die Seiten der Bühne. Auch auf diesem Blatt lassen sich Unterteilungen einzelner Partien ausmachen. Sogar die Wolkenringe sind mit Nummern gekennzeichnet, damit man sie einem Kulisseneinschub zuordnen konnte. Neben diesen drei Originalzeichnungen aus Juvarras Hand, von denen Törnquist jeweils eine Kopie angefertigt hat, beherbergt die grafische Sammlung des Stockholmer Nationalmuseums fünf weitere Zeichnungen, darunter zwei Gartenprospekte, ein Gefängnis, eine Hölle und einen Thronsaal (Abb. 21 bis 26). Diese werden stilistisch in die Serie der juvarraschen Bühnenbilder eingeordnet, da sie mit starren Hintergrundprospekt und rhythmisierter Wandgliederung perspektivisch alle demselben symmetrischen Aufbau folgen und sich in den technischen Angaben größtenteils überschneiden. Diese Beobachtungen schließen darauf, dass sich mehr als vier Blätter in der Originalmappe Juvarras befanden.<sup>256</sup>

Allen Entwürfen gemein ist die zentrale Sichtachse. Die Kompositionen Juvarras *Pensieri* folgen der Formensprache des 17. Jahrhunderts, welche bestrebt war, den illusionistischen Raum der Bühne mit dem Zuschauerraum verschmelzen zu lassen.<sup>257</sup> Juvarra aber ignoriert die von ihm selbst beeinflusste Weiterentwicklung des Bühnenbildes mit einer allseitigen Raumdurchdringung.<sup>258</sup> Diese Abweichung vom zentralperspektivisch angelegten Bühnenbild durch eine Übereckstellung der Szenenarchitektur entwickelte auch Ferdinando Galli-Bibiena (1656-1743) mit der *maniera di veder le scene per angelo*. Der zwar erst im Jahre 1711 in Galli-Bibienas *L'architettura civile* veröffentlichte Ausdruck *scena per angolo* das durch vielseitige und vielgeschossige Achsenbildung versehenen Bühnensystems bezeichnend, wurde in Fachkreisen bereits im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts wahrgenommen.<sup>259</sup> Juvarra gestaltete mit geringen Abweichungen bereits im ausgehenden 17. Jahrhundert, in seinen frühen Jahren als Bühnenarchitekt in Rom also, Kulissen als Palastinnenräume, deren querverlaufende Wände, Winkel, Kolonnaden und Gänge in verborgene Tiefen der Illusionsarchitek-

<sup>256</sup> So auch Millon 1984.

<sup>257</sup> Dem Betrachter wurde das Gefühl der Nähe suggeriert, welcher das Bühnenspiel als real wahrzunehmen glaubte. In dieser gewollten illusorischen Identifikation, der Vermischung von Wahrheit und Fiktion vermochte es die Bühne, dem Betrachter politische und moralische Verhaltensvorschläge an die Hand zu geben.

<sup>258</sup> Vgl. Bjurström, *Den Romerska Barockens Scenografi*, 1977; Carroll Durand, „The Apologie of Perspective in the Theatre: Ferdinando Bibiena's *Scena per angolo*“, in: *Theatre Research International*, 1988.

<sup>259</sup> Für eine Kenntnis dieser bahnbrechenden Bühnenbildeigenschaft sprechen Juvarras Szenenentwürfe des Ottoboni-Theaters.

tur führen.<sup>260</sup> „Mit eigenwilligen An- und Ausschnitten dynamisierte er [sogar] die Diagonalszenen der Bibienas“ und erweiterte die Bühne durch „Höhenstaffelungen mit mehreren Fluchtpunkten in freien Richtungen, pointiert asymmetrische Verstellungen, die den eigentlich gemeinten Tiefenraum im Durchblicken erahnen“ ließen.<sup>261</sup>

In den *Pensieri* durchbricht Juvorra die Bühnenkonvention des 17. Jahrhunderts nicht. Dennoch löst er sich im Stockholmer Bühnenbild *Stanza con letto* – trotz dessen zentraler Ausrichtung – von dem Gedanken, den Zuschauerraum mit der Bühne eins werden zu lassen und kreiert mit der räumlichen Abtrennung des Alkoven durch die palladianische Arkade einen von der Realität abgeschnittenen Phantasieort. Auf ähnliche Weise versteht sich auch die *Piazza apparata* darauf, mit den hohen Bogengängen im hinteren Mittelgrund, eine Abgrenzung von den, zum Proszenium verlaufenden, unruhigen Wänden zu schaffen.

Den Rückgriff auf das zentralperspektivisch angelegte Bühnenbild – alle zeitgenössischen Entwicklungen außer Acht lassend – soll Fontana, laut Viale Ferrero, aus persönlichen Gründen vorgenommen haben.<sup>262</sup> Die sphärische Kulisse des mit *Cielo aperto* betitelten Blattes, welche Apollos gewidmet ist, sticht sichtlich aus den Grafiken der Juvorra-Mappe heraus. In seinem formalen und inhaltlichen Rekurs auf die Bühnenbildkompositionen des 16. Jahrhunderts durch Anklang an die Arkadien-Mode Roms, vermutet man eine Hommage Juvorras an Königin Christina von Schweden (1626-1689), Verfechterin dieses Stils, sowie an den zeitgenössischen Gelehrten Kardinal Ottoboni, dessen Theater Juvorra im römischen Palazzo della Cancelleria entwarf.<sup>263</sup> Dass Juvorra durch eine Ehrung der schwedischen Königin seinem Kollegen Törnquist eine besondere Freude machen wollte, ist denkbar. Jedoch mag auch ein praktisches Vorhaben in der Anfertigung des Mappenwerks gelegen haben. Möglicherweise verfolgten Juvorra und Törnquist die Nutzung der Szenenbilder für die Bühne des schwedischen Hoftheaters. Sowohl auf der Bühne des *Kungshuset*s als auch im Ballhaus war eine Integration solcher Kulissen ausführbar.<sup>264</sup> Dafür, dass Juvorra die Szenen auf die Ansprüche der schwedischen Bühne hin entwarf, spricht ihre starre, axiale Ausrichtung, die seine erfinderischen Kompositionen im „voll[en] Verzicht auf eine streng symmetrische [...] Raumbildung im Sinne der alten Kulissenbühne“<sup>265</sup> negieren. Anhand der aus dem Geschenk an Törnquist herauszulesenden Großzügigkeit des Italieners, darf auf einen intensiven Austausch der Kollegen geschlossen werden. Sicherlich unterrichtete Törnquist Juvorra über die Thea-

---

<sup>260</sup> Vgl. Katalogteil bei Viale Ferrero, *Filippo Juvorra. Scenografo e architetto teatrale*, 1970.

<sup>261</sup> *Teatro. Eine Reise zu den oberitalienischen Theatern des 16.-19. Jahrhunderts*, 2001, S. 42.

<sup>262</sup> Vgl. Ferrero 1970, S. 13 f.

<sup>263</sup> Vgl. Millich nach Salvatore Boscarino, *Juvorra architetto*, 1973, S. 154; Ferrero 1970, S. 14; Per Bjurström, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, 1961, S. 174 f.

<sup>264</sup> Der folgende Teil der Arbeit (Teil II) beschäftigt sich mit der Realarchitektur der Stockholmer Theatersäle.

<sup>265</sup> Tintelnot 1939, S. 82.

tersituation in Stockholm, in deren Entstehungsprozess er involviert gewesen ist. Die technischen Markierungen der juvarraschen Blätter enthalten keine Maße, somit lassen sie keine konkreten Rückschlüsse auf ein bestimmtes Theater oder eine bestimmte Theatermaschine zu. Eventuell markieren die Ziffern und die gestrichelten Linien lediglich die einzelnen verschiebbaren Kulissenflügel, welche es mit der jeweiligen Maschine zu verbinden galt. Mit maximal neun Einschüben (im Szenenbild der *Piazza apparata* sind es neun) waren die Bühnenbilder für ein mittelgroßes Theater mit einer wenig tiefen Bühne vorgesehen. Die Tiefenwirkung der juvarraschen Kulissen kommt jeweils durch das zentrale Arrangement zustande, welches dem Betrachter wie bei der *Stanza con letto* oder der *Piazza apparata* einen weiteren Ausblick in den Hintergrund ermöglicht. Per Bjurström hat diesen Szenenaufbau als römische Bühnenbildtradition erkannt, beispielhaft abgeleitet von Torellis Bühnenentwürfen zur Produktion von *Bellerofonte*.<sup>266</sup> Dass Szenenbilder an die Raummaße einer Bühne angepasst wurden, stellte in den Stockholmer Theatersälen kein Novum dar. Sollte die französische Theatertruppe bereits über Bühnenbilder verfügen, so schreibt Cronström, würden sie an die Maße der Stockholmer Bühnen angepasst werden, bis die neuen, von der Truppe bestellten Theaterdekorationen – so lautete die Vorgabe ihres Anstellungsvertrags – in Stockholm eintreffen.<sup>267</sup> Die Maße einer Pariser Bühne betrugen durchschnittlich 115 zu 120 *pieds de France*, so Cronström. Auch die Theaterszenen aus Bérains Atelier für die Bühne im *Kungshuset* entsprachen teils nicht seinen realen Maßen, sodass Tessin sie in der Breite verdoppelte und zusätzliche Szeneneinschübe anfertigen ließ, damit die zu den Saalseiten sitzenden Zuschauer nicht hinter die zu klein geratenen Kulissen blicken konnten.<sup>268</sup> Dass die in Paris für das schwedische Hoftheater angefertigten Bühnenbilder eine inakzeptable Größendifferenz zu den Maßen der schwedischen Bühnen besaßen, verwundert, da Cronström die Bühnenbilder in Anwesenheit Bérains und D'Olivets im Hôtel de Bougogne testen ließ.<sup>269</sup>

Ursprünglich beauftragte Cronström Bérain mit der Anfertigung zweier Bühnenbilder für den Festsaal des *Kungshusets*.<sup>270</sup> Diese Kulissen beabsichtigte Bérain auf Leinentuch herzustellen, einen Palast für Tragödien und einen von Häusern umringten Platz für Komödien darstellend. Beide Bühnendekorationen durften ausschließlich aus fünf Einschüben zu beiden Seiten und zwei, den Schlussprospekt bildenden Standbildern (*deux fermes*) bestehen. Jedoch führte nicht

<sup>266</sup> Vgl. Bjurström 1.1966, S. 92 f.

<sup>267</sup> Vgl. *Correspondance*, Cronström an Tessin, 15.5.1699, S. 227 f.

<sup>268</sup> Vgl. Beijer 1922, S. 23; RA E 5716, Tessin an Cronström, 1.11.1699.

<sup>269</sup> Vgl. RA E716, Cronström an Tessin 28.8.1699. Da die *Comédie-Italienne* im Jahr 1697 aus Paris vertrieben wurde, stand ihr Theater, das Hôtel de Bougogne für einige Zeit leer, vgl. Georges Mongrédien über das Alltagsleben der Pariser Schauspieler, *Daily Life in the French Theatre at the time of Molière*, 1966.

<sup>270</sup> Eine Architektur und eine Landschaft für 600 *livres* gesamt. Mit Architektur war sicherlich ein Platz oder der Innenhof eines Palastes gemeint, vgl. *Correspondance*, Cronström an Tessin, 15.5.1699, S. 228.

Bérain den Auftrag aus, sondern sein Mitarbeiter Jean Saint-Hillaire d'Olivet, dessen Arbeit weit weniger kostete. Von D'Olivets Bühnenentwurf existieren drei Skizzenblätter, welche die Grafische Sammlung des Nationalmuseums beherbergt (Abb. 28 bis 30). Die Blätter stellen fünf Szenen vor: Eine Galerie, bzw. einen Palastinnenraum, einen Dorfplatz, eine Stadtansicht, einen Garten sowie einen Palastinnenhof. Dass die drei Blätter, entgegen Cronströms Aussage im Brief an Tessin, weit mehr Szenen anstatt der zunächst angedachten zwei Bühnenentwürfe veranschaulichen, ist darauf zurückzuführen, dass die Bühnenbilder passend zum Repertoire der Rosidortruppe bestellt wurden, die zeitgleich mit dem Umbau des großen Saals des *Kungshuset*s sowie des Ballhauses zum Theater im Jahr 1699 nach Stockholm kam.<sup>271</sup> Diese benötigten neben den zunächst vorgesehenen Außenszenen einen illusionierten Innenraum, einen pastoralen Landschaftsprospekt und ein Zeltlager.<sup>272</sup> Aus den drei Entwurfsskizzen lassen sich fünf Bühnenbilder, kombiniert aus den abgebildeten Kulissenelementen schöpfen.<sup>273</sup> Die erste Collage besteht aus einem Blatt, welches den Blick in einen Palastinnenraum öffnet (Abb. 28, mit Papierstücken hochgeklappt). Die den Sichtachsen des Szenenbildes entsprechenden, auf den Schlussprospekt zulaufenden Wände sind in horizontale wie vertikale Felder gegliedert. Teils erscheinen hier auf Wandkonsolen stehende Büsten als dekorativer Schmuck des Raums. Ihre Kopfparten werden von einer Ädikula ähnlichen Muschel gerahmt, bzw. bekrönt. In den mittleren, durch Pilaster (Lisenen) unterteilten Feldern erscheint an beiden Seiten jeweils ein Spiegel im Rundbogenfeld, unterhalb dessen ein Konsolentisch sowie ein Karmin abgebildet ist. Als Theaterrequisiten sind zudem zwei Sessel im Vordergrund und zwei Schränkchen im Hintergrund auszumachen. Im Schlussprospekt wird die Gliederung der Wand schematisch fortgeführt, erscheint mit kolossalen Pilastern ionischer Ordnung, vollplastischen Statuen in Nischen und einer wandhohen Rundbogentür nobilitiert. Darüberhinaus liegt auf dem Gebälk ein abgerundetes Tympanon mit liegender Frauengestalt. Laut der Regieanmerkungen des Blattes, ließ sich dieser Hintergrundprospekt öffnen. An oberer Stelle des Blattes, welches den Palastinnenraum abbildet, sind hochklappbare Kulissenelemente in Form von Papierstücken aufgeklebt (Abb. 28, mit Papierstücken runtergeklappt). Sie veranschaulichen hochgewachsene Bäume oder rustizierte, zweigeschossige Hausfassaden

<sup>271</sup> Vgl. Beijer 1922, S. 23. Die Repertoireliste findet sich im Reichsarchiv Stockholm aufbewahrt, RA, Teatern vol. I, Handlingar rörande teatern 1624-1792.

<sup>272</sup> Das Fehlen des Szenenbildes „Zeltlager“ unter den Entwurfsskizzen des Nationalmuseums erklärt sich wie folgt: Für das Zeltlager wurde das Bühnenbild des Dorfplatzes derart umgewandelt, dass die Architektur zwischen den Baumkulissen durch Zeltillustrationen ausgetauscht werden konnte, vgl. Beijer 1922, S. 23.

<sup>273</sup> D'Olivets Rechnung bezeichnet drei Szenen, womit drei variable Szenenzusammensetzungen entsprechend der Collagen gemeint sein könnten: *Je soubsigné soufesse d'avoir recue de Monsieur Cronström, la somme de douze cens trente et trois liures pour lui auoir dessigné et pein trois decorations de teatre avec leur ferme dont deux sont rehoussé d'art fin, fait double pour ne seruir que d'un, a Paris ce cinquante septembre 1699. Jean St Hillaire d'Oliuet*, RA, *Tessinska samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704.

mit Balkonen sowie ein überkuppeltes Gebäude. Bäume und Architektur wechseln sich in Richtung Schlussprospekt ab. Auf der Skizze finden sich die technischen Angaben wieder, welche Cronström im Brief an Tessin übermittelt<sup>274</sup>: Eine gestrichelte Linie am oberen Rand des Bühnenbildes markiert die Aufhängung der Kulisse. Der Schlussprospekt des „Dorfplatzes“ und der pastoralen Szene „Garten“, d. h. die letzte zweiteilige Kulissenwand illusioniert eine Allee, welche wiederum – zwischen den Bäumen hindurch – den Blick auf eine, am Horizont liegende Landschaft eröffnet. Oberhalb der Baumkronen besagt die Beschriftung *ferme de paysage pour le village ou le jardin*, dass dieser Schlussprospekt für die Bühnenbilder „Dorfplatz“ und „Garten“ vorgesehen war. Zudem gibt eine unterhalb der Allee befindliche Inschrift zu verstehen, dass sich diese Hinterwand wie eine Flügeltür teilen lässt, was ebenso für den Schlussprospekt des Palastinnenraums gilt: *la porte se peut découper*.

Das zweite Blatt (Abb. 29) veranschaulicht den Hintergrundprospekt sowie die mit den Büsten ausgestatteten Wandabschnitte des Palastinnenraums, kombiniert mit den Kulissen, welche die Hausfassaden darstellen. Auf diesem Blatt ist lediglich ein Papierstückchen aufgeklebt, welches den Gebrauch dieser einer Kulisse (die Fassade eines Gebäudes) erklärt: „Hier gibt es eine Tür und ein Fenster, durch die man eintreten oder blicken kann.“<sup>275</sup> Das letzte Blatt D'Olivets (Abb. 30) stellt, mit aufgeklapptem Alternativprospekt, zunächst den Innenhof einer Palastanlage dar. Zu jeder Seite führen Blendarkaden zum Schlussprospekt, der als Triumphbogen gestaltet ist. Im Rhythmus eines Blendbogens erscheint jeweils eine Statue auf hohem Sockel sowie eine darüber liegende Wandkonsole. Die zum Himmel offene Architektur wird durch eine Attika abgeschlossen, welche mit Akroterien bestückt ist, die oberhalb des die Wand rhythmisierenden plastischen Dekors erscheinen. Hinter diesen Blendarkaden blicken Baumkronen hervor, welche einen angrenzenden Garten vermuten lassen. Durch den mittleren Bogen des Schlussprospekts hindurch sieht man andeutungsweise weitere Architektur. Optisch verkürzt wirkt hierdurch die Bühne und vermittelt eine räumliche Abgeschlossenheit.<sup>276</sup> Der alternative Schlussprospekt der Szene, nun heruntergeklappt, ist von der ersten Collage bekannt.<sup>277</sup> Die Allee mit Landschaftsausblick verwandelt den Palastinnenhof – an Versailler Boskette erinnernd – in einen barocken Hofgarten. Mit dem nahezu unbegrenzten Ausblick gewinnt der Bühnenraum optisch an Tiefe. Festhalten lässt sich, dass es drei

<sup>274</sup> Die handschriftlichen Erläuterungen stammen aus der Hand Cronströms, vgl. Beijer 1922, S. 6.

<sup>275</sup> Inschrift auf der Rückseite des Papierstücks auf THC 4716: *Il a une porte et une fenestre qui doit servir pour entrer et regarder*.

<sup>276</sup> Dieses Stilmittel steht im Sinne Bérains „Corporate Identity“ im Bühnenbildentwurf, vgl. *Dans l'Atelier des Menus-plaisirs du Roi* 2010.

<sup>277</sup> (Abb. 28 mit heruntergeklappten Papierstück).

Schlussprospekte gab, die sich mit den seitlichen Kulissen wechselweise zu insgesamt fünf Bühnenbildern kombinieren ließen.

Stilistisch weicht das in Bérains Atelier entstandene Stockholmer Bühnenbild „Dorfplatz“ (Abb. 28) mit dem von Bäumen flankierten Ausblick in eine Landschaft in einem Punkt von der französisch-klassizistischen Formensprache des *Dessinateur du Roi* ab, der – jegliche Tiefenwirkung ablehnend – dem Bühnenbild räumliche Begrenzungen auferlegte, um eine Reliefwirkung zu evozieren.<sup>278</sup> Dies gilt vornehmlich für Bérains Wirken im Auftrag der Pariser Oper. Aus dem Aufbau der Entwurfscollagen für das schwedische Theater ist die auftragsgebundene Zweckausrichtung des Theaterdekorateurs D'Olivet zu lesen: Die Fertigung einer Bühnendekoration für ein kleines Theaterhaus, der szenische Hintergrund für Dramen und Komödien mit geringer personeller Besetzung sowie eine universal einsetzbare Kulissenkomposition. Die einzelnen Kulissenelemente, bestehend aus Bäumen, barocken Palastfassaden<sup>279</sup> und Innenwandpartien – sind zu beiden Seiten der Bühne (auf jedem Entwurfsblatt) durchnummeriert. Das Szenenbild ist für fünf Einschübe ausgelegt. Juvarras Bühnenentwürfe beinhalten teils bis zu neun Kulisseneinschübe, wobei man die letzten zwei bis drei – je nach Entwurfsblatt – auch zum Hintergrundprospekt zählen könnte. Über die Mitte der Graphik *Piazza apparata* läuft vertikal eine gestrichelte Linie. Eventuell markiert sie die Teilbarkeit des mittleren Kulissengrundes – ähnlich wie es das Stockholmer Bühnenbild D'Olivets vorgab.

So wie sich bereits existierende Kulissen auf die Maße einer Theaterbühne zuschneiden ließen, konnte auch Juvarra seine Bühnenentwürfe an die Gegebenheiten verschiedener Theaterarchitekturen anpassen. Vergleicht man beispielsweise Juvarras Bühnenbilder im Hochformat für die sehr kleine Bühne des Ottoboni-Theaters mit den Entwürfen zur Oper *Giunio Bruto*, welche auf der prunkvollen Bühne des Habsburger Hofes im Jahre 1710 aufgeführt wurde, lassen sich wesentliche Abweichungen im Stil feststellen. Letztere forderte eine phantasievolle Kulissenausstattung mit mehreren Blickachsen und dementsprechend vielen dekorativen Elementen sowie Platz für eine große Anzahl an Akteuren.<sup>280</sup> Die berninesk-fontanesisch klassizistische Architektur des Wiener Bühnenbildes wirkt gegenüber den Figuren monumental und majestätisch, wohingegen das ottobonische Bühnenbild mit weit engeren Bildausschnitten

---

<sup>278</sup> Dies gilt vornehmlich nur für die Dorfplatzkulissen. Die Galerie ist wiederum nach typischer berainesker Formensprache gestaltet, vgl. zur Entwicklung Bérains Bühnenbild: Tintelnot 1939; Weigert, *Jean I Bérain*, 1937; *Dans l'Atelier des Menus-plaisirs* 2010.

<sup>279</sup> Beijer weist darauf hin, dass die dritte Kulisse der rechten Seite, aus einer Tür und einem darüber liegenden Fester bestehend, plastisch ausgearbeitet war und damit als realer Zugang zur Bühne diente, vgl. Beijer 1922, S. 11.

<sup>280</sup> Die Szenenentwürfe zur Oper *Giunio Bruto* stechen durch ihre vielfältigen Kompositionen und ihren konstruierten Aufbau aus Juvarras szenischem Gesamtwerk deutlich heraus, vgl. Ferrero 1970, im Katalog, S. 163-187.

und Untersichten einen nahezu intimen Charakter besitzt. Letzteres schöpft aus einer großen Motivauswahl, Gartenlaube, Grotte, Brücken, Gefängnis, Paläste, Treppenhäuser und exotische Landschaften veranschaulichend. Juvarras Graphiken für Törnquist hätten mit ihrem einfachen Aufbau, den überschaubaren Einschüben und der einfachen Perspektive mit Sicherheit auf beiden Stockholmer Bühnen realisiert werden können. Ungeklärt bliebe schließlich die Frage, mit welchen Stücken Törnquist die Bühnenentwürfe zur Aufführung gebracht hätte. Diese Frage erledigte sich in dem Moment, als die französische Theatergruppe die Stockholmer Bühne verließ: bereits ein Jahr vor Törnquists Rückkehr 1707. Letztlich bleibt die kostbare Mappe als Zeugnis für das Engagement einer international operierenden Person aus Tessins unmittelbarem Mitarbeiterkreis zu betrachten. Hat er die Kulissen auch nicht selbst entworfen, so verweisen sie doch auf seinen Auftrag, zum Unterhalt eines prächtigen Hoftheaters beizutragen. Die stolze Schenkung verfehlt den Zweck von Törnquists Reise, Innovationen in Architektur, Theater und Fest aufzuspüren, denn die Entwürfe spiegeln nicht die zeitgenössische Weiterentwicklung der Bühnengestaltung.<sup>281</sup> Auch wenn Törnquist die an ihn persönlich adressierten Zeichnungen Juvarras für seinen Vorgesetzten kopierte, so geben die Quellen letztlich ebenso zu verstehen, dass es sich bei der Person Törnquist um einen eigenständigen und urteilsfähigen Theaterkünstler handelte, der – gleich seinen französischen Kollegen – eine bedeutende Arbeitskraft für die Kunstproduktionen des schwedischen Hofes war.

### 3. Die Rosidortruppe 1699-1706

Im Jahr 1699 gewann Tessin die Zustimmung Karls XII. für das Engagement und die Unterhaltung einer französischen Theatertruppe. Diese sollte den Glanz und das intellektuelle Vermögen des schwedischen Hofes hervorheben und steigern. Die von Claude-Ferdinand Guillemy, genannt Rosidor<sup>282</sup>, angeführten und aus Metz stammenden Theaterleute blieben – zwar in immer wechselnder Besetzung – von 1699 bis 1706 am schwedischen Hof, wo sie eng mit Tessin zusammenarbeiteten. In seiner Funktion als Oberintendant übernahm Tessin die Verantwortung für das höfische Vergnügen im Allgemeinen. Dazu zählte, neben Festen wie Maskenbälle oder staatszeremonielle Anlässe, ein permanentes Hoftheater, zu dessen Etablierung es einer Schauspieltruppe und einer geeigneten Örtlichkeit bedurfte, an der Theater stattfinden konnte. Es war Tessin praktisch nicht möglich, beide Voraussetzungen zeitgleich zu

---

<sup>281</sup> Diese Aussage lässt sich treffen, obwohl Juvarras Mappe nicht die zeitgenössische Entwicklung wiedergibt.

<sup>282</sup> Rosidor selbst unterzeichnete mit Guillemois de Rosidor, vgl. Jérôme de la Gorce, „La musique et la danse dans les spectacles donnés par la troupe de Rosidor à Stockholm de 1700“, in: Michelle Biget-Mainfroy/Rainer Schmusch [Hrsg.], *L'esprit français und die Musik Europas*, 2007, S. 219.

erbringen. Wegen einer starken Begrenzung der Mittel für dieses Medium beanspruchte die Institutionalisierung eines Hoftheaters einen längeren Zeitraum.<sup>283</sup> Die im Jahre 1699 an den schwedischen Hof rekrutierte französische Schauspieltruppe, die im weiteren Verlauf der Arbeit als „Rosidortruppe“<sup>284</sup> bezeichnet wird, traf ein, bevor es einen beständigen und speziell für das Hoftheater gebauten Aufführungsort gab. Im Sinne dieser Chronologie wird sich im Folgenden zunächst mit dem Anstellungsverhältnis der Schauspieler unter verschiedenen Fragestellungen befasst, wobei die Voraussetzungen für eine Anstellung und die Motivation der Schauspieler nach Schweden zu kommen, die Anstellungsverträge und Spielpläne sowie ihre konkrete Funktion für die Außenrepräsentation des schwedischen Königshauses betrachtet werden. Die Rosidortruppe war die erste Gruppe von Schauspielern, die aus Frankreich nach Schweden kam und für einen längeren Zeitraum blieb.<sup>285</sup> Die Ergründung ihrer Lebensbedingungen, die Motive für den Umzug in ein fremdes Land, das Verhältnis zum schwedischen Königshaus sowie ihre Spielpläne sind unter verschiedensten Gesichtspunkten – von schwedischen Musik- und Theaterwissenschaftlern sowie Historikern – diskutiert worden.<sup>286</sup>

Die Bedeutung der französischen Schauspieler für den schwedischen Hof und dessen erstes Hoftheater im kunsthistorischen Kontext, wird im Folgenden beleuchtet. Zunächst interessiert dabei, in welchem Rahmen sie vom Hofarchitekten und Oberintendanten eingesetzt wurden, um am schwedischen Hof zu einem distinguierten mit kulturellen Sitten durchdrungenen Alltag beizutragen. Hinzu kommt die Erfassung des Arbeitsmaterials der Theaterleute, die künstlerischen Rahmenbedingungen, die zur Qualität des Spiels und zu außenrepräsentativen Zwecken einen wesentlichen Beitrag geleistet haben dürften. Die soeben aufgeworfenen Anknüpfungspunkte rechtfertigen eine Untersuchung, die im Verlauf dieses Kapitels nur soweit erfolgt, wie es für die vorliegende Arbeit sinnvoll erscheint. Unter Berücksichtigung des Leitgedankens der Arbeit, einer Charakterisierung des permanenten schwedischen Hoftheaters in der Zeit von 1699-1706, wird vornehmlich auf die relevanten Dokumente eingegangen.<sup>287</sup>

---

<sup>283</sup> Vgl. zu den Ausgaben des Hofes siehe Persson 1999.

<sup>284</sup> Die Bezeichnung gilt im gesamten Verlauf des Kapitels, obwohl Claude-Ferdinand Guillemay de Rosidor 1702 als Truppenleiter und auch als Schauspieler entlassen wurde.

<sup>285</sup> Vgl. Fredrik August Dahlgren, *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737-1863 och Kongl. theatrarnes personal 1773-1863 med flera anteckningar*, 1866; Norlind 1945, S. 272-329; Gunnar Jeanson, „Vår första opera och den Rosidorska teatertruppen i Sverige“, in: *Svensk tidskrift för musikforskning*, 1.1920, S. 4-39; Dahlberg 1992, S. 254 ff.; Dahle 1992.

<sup>286</sup> Neben den unter Fußnote 4 genannten Autoren kommt schließlich auch der französische Kunsthistoriker Jérôme de la Gorce. Siehe De la Gorce 2007.

<sup>287</sup> Der Quellenumfang, welche die Rosidor-Schauspieler betrifft, lädt zu einer ausführlichen Untersuchung ihrer Daseinsberechtigung, Einflussnahme und Wirkung am schwedischen Hof ein. Die Dokumente befinden sich im RA, *Handlingar rörande teatern I*, 1624-1792 u. *Tessiniska Samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704.



### *Bedingungen für Theater in Frankreich*

Zunächst ist ein Blick nach Frankreich geboten, der das Verständnis für die Arbeits- und Lebensbedingungen der dort tätigen Schauspieler jener Zeit ermöglicht. Dies soll aus dem Grund geschehen, da die Schauspieler der Rosidortruppe und die sie begleitenden Sänger, Tänzer und Musiker allesamt Franzosen und kurz vor Vertragsschluss mit Schweden im Herkunftsland tätig waren. Diese Herangehensweise gründet in dem Gedanken, etwaige Triebkräfte der betroffenen Akteure für eine längerfristige Anstellung im hohen Norden ermitteln zu können. Eine Vergegenwärtigung der Lebenshintergründe von Schauspielern in beiden Ländern bietet messbare Faktoren für einen Vergleich. Dieser soll sich auf die Einkünfte, die Organisation des Theaterbetriebs, die Kommunikation zwischen Angestellten und dem Hof sowie auf die Publikumssituation richten. Schließlich darf danach gefragt werden, ob das Medium „Hoftheater“ – so wie es Ludwigs XIV. Prachtdemonstration und Unterhaltung diente – auch am schwedischen Hof funktionierte.

Zum Verständnis der damaligen Gegebenheiten, will heißen der Arbeitsbedingungen französischer Schauspieler am Ende des 17. Jahrhunderts, darf vorab auf die Entwicklungen des französischen Theaters im Allgemeinen hingewiesen werden. Die Nachfrage an Schauspielern, ihre Beschäftigungsverhältnisse und deren sozialer Stellenwert waren eng mit den Spielplänen und den Aufführungsbedingungen, also den Räumlichkeiten und Besucheraufkommen, verbunden. Das französische Theaterleben im 17. Jahrhundert – und speziell das der Stadt Paris – wird in der Literatur als „identitätssuchend“ beschrieben.<sup>288</sup> Im von Barbara Coeyman deklarierten „Jahrhundert der Veränderungen“ vom häufig privat genossenen schauspielerischen Hofvergnügen im kleinen Kreis zu Beginn des 17. Jahrhunderts bis zu den professionellen und öffentlichen Produktionen des 18. Jahrhunderts, fand in Paris ein französisch-italienischer Dialog statt, der sich durch seine Instabilität – der Hinterfragung einer nationalen Schauspielpraxis einerseits und eines Erfindergeistes andererseits – auszeichnete.<sup>289</sup> Gegenüber dem französischen verstand sich das italienische Theater, welches in fast jeder kleineren italienischen Stadt einen festen Platz einnahm – mal mehr, mal weniger aufwändig gestaltet – als eine konstante Institution. Die Eigenschaften eines festen Theaters lagen vornehmlich in einer permanenten Architektur und einer konstanten personellen Besetzung. In Frankreich, welches auf keine vergleichbare Tradition öffentlichen Schauspiels zurückblicken konnte, war ein Ungleichgewicht zu konstatieren, ein Schwanken zwischen einer Adaption des erprobten italienischen Modells und eines erwünschten eigenen, bis dorthin aber noch nicht etablierten

---

<sup>288</sup> Vgl. Thomas E. Lawrenson, *The French Stage and Playhouse in the XVIIth Century*, 2. Aufl., 1986, S. 174.

<sup>289</sup> Vgl. Coeyman 1998, S. 39.

französischen Brauchtums hinsichtlich Ikonografie, Architektur und Musik.<sup>290</sup> In Italien stand „Theater“ für eine fest erbaute architektonische Einheit, gedacht für den speziellen Gebrauch von Opernaufführungen.<sup>291</sup> Dagegen fanden sich in Paris – dem Wunsch des französischen Hofes und der Pariser Bürger nachkommend, regelmäßig Theater besuchen zu können – Schauspieltruppen in provisorischen Theaterlokalen ein. Vorstellungsräume wurden in bereits vorhandenen, größeren Sälen eingerichtet, was eine Anpassung an die vorgefundene Umgebung sowie teils aufwendige Umbauten nötig machte. Von längerfristigen Reparaturen bei aufkommenden Schäden wurde aufgrund unverhältnismäßiger Kosten oftmals abgesehen, so dass ein schneller Verfall der Lokalität keine Seltenheit darstellte.<sup>292</sup>

Neben der Nutzung als Aufführungsstätte von Theatervorstellungen boten die Räume mehrere Gebrauchsmöglichkeiten. In ihnen fanden Tanzbälle oder Versammlungen jeglicher Art statt. Am französischen Hof existierte Theaterarchitektur ausschließlich als reines Provisorium: temporär gebraucht und leicht verstaubar. Durch den Umzug des Hofes zwischen den verschiedenen Residenzen des französischen Königs mussten Bühnen schnell errichtet werden können; und zwar in jedem denkbaren Raum.<sup>293</sup> Dekorativer Festschmuck, Klappbühnen, Kulissen und Requisiten wurden vielfach in den Schlössern eingelagert und konnten schnell für Theateraufführungen hervorgeholt und benutzt werden.<sup>294</sup> Mit diesen flexiblen Verfahren begnügte sich der französische Hof bis zum letzten Drittel des 18. Jahrhunderts.<sup>295</sup>

Anders als die späteren städtischen Schauspieleinrichtungen, die der Öffentlichkeit zugänglich waren, benötigten die Schlösser keine gesonderten Aufenthaltsräume für die Zuschauer einer Theatervorstellung, in denen höfische Interaktion, beispielsweise durch die *Promenade*, stattfinden konnten. Die Höflinge begegneten sich wie gewohnt in den weiträumigen Galerien der Schlossanlagen. Vergleichbares galt für die Eingangssituation. Denjenigen, denen überhaupt Zugang zur Theateraufführungen bei Hofe gewährt wurde, waren die Eingänge zu den Räumlichkeiten bekannt. Ein Wunsch nach Professionalität des Schauspiels am Hofe kam erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf. Solange agierten die Höflinge, ja sogar der

---

<sup>290</sup> Dieser Konflikt ist wiederum bei Bjurströms Auseinandersetzung mit Giacomo Torelli erklärt, siehe Bjurström 1961.

<sup>291</sup> Zum italienischen Theaterbau siehe: Alois Maria Nagler, *Theatre Festivals of the Medici 1539-1637*, 1964; Alice Jarrad, *Theatres of power: Francesco I d'Este and the spectacle of court life in Modena*, 1993; *Teatro* 2001.

<sup>292</sup> Vgl. Coeyman 1998, S. 40.

<sup>293</sup> Dass es in den Räumen bei einer großen Anzahl von Zuschauern eng und stickig war und sich die mehrstündige Konzentration auf das Spiel als unbequem gestaltete, bezeugt der Besuch Francesco I. d'Estes in Paris 1655, der einer Aufführung im Louvre beiwohnte, vgl. Jarrad 2003, S. 191 f.

<sup>294</sup> Diese Praxis herrschte durchgehend in Saint-Germain-en-Laye sowie in Fontainebleau und schließlich auch in Versailles und der *Retraite* Marly, siehe hierzu: Coeyman 1998, S. 43.

<sup>295</sup> Zum Theatersaal in Versailles siehe: Jacques Villard, *Le Theatre Montansier à Versailles*, 1998; Nancy R. Rivers, *The Versailles Opéra*, 2002.

König selbst in Ballett- oder Theaterstücken. Wären für die Aufführungen keine Kulissen, Vorhänge und Podien aufgebaut worden, hätte sich das Schauspiel kaum vom alltäglichen Hoftreiben unterscheiden lassen, denn die Grenze zwischen theatralischer Inszenierung und dem affektierten Auftreten der Höflinge war fließend.<sup>296</sup>

Ganz anders verhielt es sich in den öffentlichen Theatern der Stadt Paris, die neben dem französischen Adel von zahlungsfähigen und kulturinteressierten Bürgern besucht wurden. Das Palais Royal beispielsweise war mit 600 Steh- und 700 Sitzplätzen für ein Publikum von 1.300 Menschen ausgelegt.<sup>297</sup> Die Raummaße der Pariser Theater erlaubten mit einer doppelt so weiten wie breiten Länge eine einzige Perspektive.<sup>298</sup> Die Sitzplatzaufteilung, in denen die am äußeren Rand des Raumes sitzenden Zuschauer die schlechteste und die Zuschauer in der Mitte des Parterres die beste Sicht auf das Bühnengeschehen hatten, kam zunächst der sozialen Hierarchie des französischen Hofes entgegen.<sup>299</sup> Eine minimale Besserung der Sichtmöglichkeiten wurde ab 1673 mit der Erweiterung der Rückwand in Hufeisenform und der Errichtung von Rängen mit Logen im Palais Royale konstatiert.<sup>300</sup>

Das Jahr 1674 markierte für das Theatertreiben am französischen Hof und in der Stadt Paris einen Einschnitt. Molières plötzlicher Tod im Vorjahr, verbunden mit dem Rückzug Ludwigs XIV. vom Tanz, signalisierte dem französischen Musiktheater eine neue Richtung. Ausschweifende Feste mit aufwendigen Theateraufführungen im Schloss und in den weiträumigen Gartenanlagen des Königs waren überholt und abgelöst einerseits von privaten Zusammenkünften in kleineren Kreisen und vom Musiktheater am dafür vorgesehenen Ort.<sup>301</sup> Somit verlagerten sich die glanzvollen Produktionen vom Hof in die Stadt Paris, genauer gesagt, in den Vorführungsraum des Palais Royal<sup>302</sup>, dem im Jahre 1641 von Kardinal Richelieu ins private Stadtschloss integrierten Theater. Höflinge und zahlungsfähige Städter teilten sich

---

<sup>296</sup> Vgl. Doris Kolesch, *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.*, 2006, S. 15. Das soziale Leben am Hofe Ludwigs XVI. war durch wechselseitige Abhängigkeiten und Konkurrenz bestimmt, die ihren Ausdruck in affektierten Handlungen der Höflinge zur Erwirkung von Reaktionen, Begierden und Versprechungen wiederfanden. Die Realität wurde wie bei einer Theateraufführung durch eine Verkleidung kaschiert und einer tatsächlichen Greifbarkeit entrückt.

<sup>297</sup> Vgl. Coeyman 1998, S. 69.

<sup>298</sup> Vgl. ebd., S. 41.

<sup>299</sup> Vgl. ebd., S. 68. Die neuere Forschung, darunter auch die Theaterwissenschaftlerin Kolesch, begreift den Hof als „hierarchisch strukturiertes Gesellschaftssegment, das durch ein Ensemble gegenseitiger, aber ungleicher Rechte und Pflichten zusammengehalten und durch die wechselseitige Erwartung künftiger Vorteile, durch einen sensiblen Kreislauf von Verbindlichkeiten, von eloquent geschickt dargebotenen Gaben und Gegengaben stimuliert wird.“, Kolesch, 2006, S. 15; Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, 1. Aufl. 2002, S. 135 ff.

<sup>300</sup> Baugeschichte, Zuschauerverhältnisse und Repertoire des Theaters im Palais Royal werden ausführlich von Coeyman beschrieben, wobei sie sich für die Anfertigung einer wissenschaftlichen Analyse ausspricht, vgl. Coeyman 1998, S. 66 ff.

<sup>301</sup> Vgl. ebd.

<sup>302</sup> Gemeint ist hier der von Carlo Vigarani nach dem Brand 1663 neu eingerichtete, erweiterte und akustisch optimierte Theatersaal, vgl. Coeyman 1998, S. 68 f. und Jean Cordey, „Lully installe l'Opéra dans le théâtre de Molière: La décoration de la salle.“, in: *Bulletin de la société historique de l'architecture française*, 1950, S. 138.

die beengten Räumlichkeiten, welche fortan die *Académie royale de musique* beherbergten und in welchen Jean-Baptiste Lullys und Carlo Vigarani's Opern aufgeführt wurden.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gab es drei Schauspieltruppen, die in Paris eine feste Anstellung genossen und dem Hof sowie den wohlhabenden Stadtbewohnern Vorführungen boten: Die *Comédie-Française* – bekannt und verpflichtet, französische Komödien und Tragödien zu spielen –, die *Comédie-Italienne*, die Stücke der *Comedia dell'Arte* aufführte und schließlich die *Académie royale de musique*, an deren Spitze Lully stand und die prächtige Opernaufführungen darbot.<sup>303</sup> Die *Comédie-Française* wurde mit einem Jahresgehalt von 12.000 *livres* bezahlt, musste für ihr Schauspielhaus und dessen Ausstattung selber aufkommen und sich die Gelder dementsprechend einteilen. Darüberhinaus wurden von diesem Geld die Renten der ausscheidenden Schauspieler so wie die Abfindungen gekündigter Mitarbeiter gezahlt.<sup>304</sup> Lullys Opernbetrieb war wirtschaftlich vom Königshaus unabhängig. Jährlich erwirtschaftete die Pariser Oper 60.000 *livre* und besaß ein Monopol für Opernaufführungen im ganzen Königreich.<sup>305</sup> Die französische und italienische Theatertruppe sowie die Pariser Oper erfreuten sich in der Zeit von 1680 bis 1690 eines kontinuierlichen Zuwachses an Zuschauern. Sodann vollzog sich ein radikaler Wandel, welcher mit der plötzlichen Abkehr des Königs von einigen höfischen Lustbarkeiten einherging; eine Abkehr, die bekanntlich auf die Einflussnahme der frommen königlichen Maitresse, Madame de la Maintenon, zurückzuführen war. Für den Pariser Theaterbetrieb bedeutete dies, dass Ludwig XIV. merklich seltener Theateraufführungen besuchte. Überdies wurde das Repertoire der Truppen zensiert, mit einem schlechten Ausgang für die italienische Truppe, deren Sprachgebrauch als anstößig galt.<sup>306</sup> Auch die finanzielle Situation der Pariser Oper verschlechterte sich durch das nachlässige Wirtschaften der nachkommenden Direktoren, Jean-Nicolas de Francine (1662-1735), Schwiegersohn Lullys und Pierre Guyenet. Für Berufsschauspieler außerhalb der Haupttruppen des Königs – d.h. auch über die Grenzen von Paris hinaus – herrschten von nun an schlechtere Arbeitsbedingungen: Neben dem Verbot, provisorische Bühnen auf Marktplätzen zu errichten, wurden den Schauspielern ab 1699 Steuerabgaben von einem Sechstel ihrer Einnahmen auferlegt.<sup>307</sup> Vor diesem Hintergrund sollte eine Anstellung am schwedischen Hof

---

<sup>303</sup> So war der Stand ab 1680, als zwei französische Truppen, die eine situiert im *Hôtel de Bourgogne*, die andere im sogenannten *Guénégaud* Theater zusammengebracht wurden, damit es nur eine französische Theatertruppe gab, die ab diesem Zeitpunkt in der Stadt jeden Tag und temporär am Hof spielen konnte, vgl. Howarth 1997, S. 285 ff.

<sup>304</sup> Die Verteilung der Gelder war in den höfischen *Règlements* für die Schauspieler klar gefasst, vgl. Howarth 1997, S. 286 und 292.

<sup>305</sup> Vgl. ebd., S. 299 u. BNF, *Archives de la Bastille*, Art. MS 10295.

<sup>306</sup> Vgl. ebd., S. 304.

<sup>307</sup> Vgl. ebd., S. 306.

den Mitgliedern der hiervon ebenso betroffenen Schauspielertruppe Rosidors eine gute Gelegenheit bieten, sich den Missständen in Frankreich zu entziehen.

Der Besucherzulauf der Vorstellungen der *Comédie-Italienne*, deren frivoler Jargon vom Hof zensiert wurde und die ihre Spielstätte ins *Hôtel du Bourgogne* verlegen mussten, nahm erst wieder zu, nachdem sie ihre Stücke in französischer Sprache darboten.<sup>308</sup> Man könnte hierin eine Gewöhnung des französischen Zuschauers an eine französische Manier, Theater zu spielen, begreifen, die letztendlich dazu führte, dass man die italienische Art gänzlich ablehnte. Tatsächlich aber war diese Reglementierung auf die Haltung des alternden und frömmelnden Königs zurückzuführen, der seine späte Abneigung gegenüber der Unterhaltungsform Theater in der Entlassung der bei Hofe und auch im Volk beliebten Italiener Ausdruck verlieh.<sup>309</sup> Die These, dass in der Anpassung der italienischen Komödianten an den Geschmack des Königs und seiner Untertanen in Sprache, Musik und kompositorischen Elementen ihrer Stücke die Konsequenz einer nationalen Identitätssuche Frankreichs im Feld Theater liegt, mag ansatzweise stimmen. Man behalte dennoch im Hinterkopf, dass gerade zwei Italiener, Lully und Vigarani, den Grundstein des französischen Musiktheaters legten.<sup>310</sup>

Mit der Anwerbung einer französischen Theatertruppe mit französischem Repertoire für das schwedische Hoftheater entschied sich Tessin unausgesprochen gegen italienisches Musiktheater.<sup>311</sup> Die Besonderheiten der französischen Oper und ihre Dominanz gegenüber anderen Formen darstellender Kunst im Paris des Ausgehenden 17. Jahrhunderts hat Tessin während seines dortigen Besuchs im Jahr 1687 konstatiert. Seine Bewunderung für das Ansehen und den Zulauf der französischen Oper dürfte nicht allein der Grund dafür gewesen sein, dass sich Tessin bei der Etablierung eines schwedischen Hoftheaters am französischen Vorbild orientierte. Sowohl in seinen Reiseaufzeichnungen als auch in seinen Briefen an Cronström drückt sich Tessins Wunsch nach einer Verwendung der prächtigen und mit fortentwickeltem Ornament versehenen Kulissenkunst Jean Bérains aus.<sup>312</sup> Übertragbar auf das Genre „Hoftheater“ mag Tessins Maßstab für die Beurteilung der Moden höfischer Inneneinrichtung sein: Was das Interieur betrifft, so solle man sich an Frankreich halten, aber die Architektur sei allein in Italien zu studieren.<sup>313</sup> Die Anstellung französischer Berufsschauspieler ist eng mit

---

<sup>308</sup> Hingewiesen sei auf den Zeitpunkt, da sie Paris endgültig verlassen mussten (vor 1699).

<sup>309</sup> Vgl. Ute Daniel, *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. Und 19. Jahrhundert*, 1995, S. 42 f.

<sup>310</sup> Rudolf Braun/David Gugerli, *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen*, 1993, S. 127 ff.

<sup>311</sup> Mag man Ute Daniel Glauben schenken, stünde Tessin als Organisator eines europäischen Hoftheaters im Barock neben allen anderen Höfen, die sich mit italienischen Opern zu vergnügen und schmücken suchten, mit der Adaption französischen Musiktheaters als Exot dar, vgl. Daniel 1995, S. 42 f.

<sup>312</sup> Vgl. *Travel Notes*, S. 175 f.; *Correspondance*, Jahre 1699-1701.

<sup>313</sup> Diesen Leitgedanken, der Tessins langjähriger Erfahrung und Geschmacksbildung geschuldet ist, wird nicht nur erst an Carl Gustaf Tessin weitergegeben, der schließlich am Neuaufbau der Stockholmer Residenz ent-

dem Wunsch verknüpft, phantasievolle Bühnenbilder eines Jean I. Bérains am schwedischen Hoftheater zu zeigen, für die sich Tessins Hingabe und Bewunderung schwer verleugnen lassen.<sup>314</sup>

### *Die Beauftragung der französischen Schauspieler für Schweden*

Bei der Suche und dem Engagement geeigneter Schauspieler für das schwedische Hoftheater leisteten Tessins Vertraute, die gute Beziehungen zum französischen Hof pflegten, wertvolle Hilfestellung: Daniel Cronström und Louis de Guiscard (1699-1701) – letzterer war ab 1689 französischer Gesandter in Stockholm.<sup>315</sup> Durch Cronströms Misstrauen gegenüber den Franzosen und aufgrund seines Neids war eine Zusammenarbeit zwischen Tessins Kontaktpersonen nahezu unmöglich.<sup>316</sup> Cronström pflegte in gewohnter Selbständigkeit die Wahl Schwedens zukünftiger Theaterakteure auf eigene Verantwortung vorzunehmen. Man sollte den obigen Ausführungen zur Folge meinen, dass die nachteiligen Arbeitsbedingungen von Schauspielern in Frankreich zum ausgehenden 17. Jahrhundert durch die strengen Reglementierungen der Spielerlaubnisse und der zurückhaltenden Stellung des frömmelnden Königs gegenüber dem Theater sowie durch die Einführung hoher Steuerabgaben das Engagement am schwedischen Hofe höchst attraktiv machten. Cronström gelang es jedoch nicht – wie es Tessin vorsah – vor Mitte des Jahres 1699 eine gute Truppe unter Vertrag zu nehmen. Das Königshaus erwartete im Sommer desselben Jahres „hohen“ Besuch aus Deutschland, worin der Oberintendant eine gute Gelegenheit sah, den König zur Anstellung von Theaterleuten zu bewegen.<sup>317</sup> Tessin plante, die Hoheiten bereits an Mittsommer mit Theatervorstellungen zu überraschen und zu amüsieren.<sup>318</sup> Der Grund für die Schwierigkeiten einer Rekrutierung von Schauspielern ging auf mehrere Faktoren zurück. Der königliche Befehl, Theaterleute einzustellen, erging erst im März 1699, was mit dem Ziel, die Schauspieler an Mittsommer auftreten zu lassen, scheinbar rechtzeitig erfolgte.<sup>319</sup> Cronströms Plan sah hingegen vor, die Karnevalszeit im Februar zu nutzen, während der sich zahlreiche provinzielle Theatertruppen in der

---

scheidenden Einfluss gehabt hat. Er zeigt sich bereits konkret in Tessins Umgang mit der Ausstattung seiner privaten Wohnräume. So bemerkt er schließlich gegenüber Cronström: *Selon mes advis, il doit imiter la décoration intérieure et la commodité à l'égard de la françoise et l'exterieur, par rapport à l'italienne. Correspondance*, Tessin an Cronström, 31.7.1714, S. 379.

<sup>314</sup> Vgl. *Travel Notes*, S. 175 f; *Correspondance*, Cronström an Tessin, 17.3.1699, S. 224.

<sup>315</sup> Vgl. Dahle 1992, S. 4.

<sup>316</sup> Vgl. RA, *Tessinska samlingen* E 7516, Cronström an Tessin, 24.10.1698.

<sup>317</sup> Vgl. ebd., Tessin an Cronström, 29.3.1699.

<sup>318</sup> Vgl. ebd.

<sup>319</sup> Die königliche Anordnung existiert nicht mehr, lediglich der Hinweis Cronströms in einem Brief an Karl XII., vgl. RA, *Teatern* vol. I, *Handlingar rörande teatern 1624-1792, Skrivelser till Kungl. Maj:t*. Der Erlass wurde am 29. März an Cronström übersandt.

Hauptstadt einfanden.<sup>320</sup> Nach Aschermittwoch unterschrieben die Akteure für gewöhnlich notariell beurkundete Pflichtversprechen für ihr Wiederkommen im Folgejahr und reisten unverzüglich ab.<sup>321</sup> Cronström, der zu jener Zeit einige Theatervorstellungen besucht hatte und mit allerhand Schauspielern ins Gespräch gekommen war, waren ohne Erlaubnis des Königs für Vertragsgespräche die Hände gebunden. Seine Berichterstattung von der Rekrutierung in einem Brief an Karl XII. lässt darauf schließen, dass der Gesandte zunächst keine geschlossene Truppe zu engagieren, sondern aus den auftretenden Schauspielern die Besten zusammenzuführen beabsichtigte.<sup>322</sup> Mit der Einsicht, dass dieser Plan nicht aufgehen konnte – einzelne Schauspieler verließen ihre Truppe meist nicht ohne triftigen Grund – bemühte sich Cronström fortan um das Engagement einer geschlossenen Gruppe. Tessin, dem daran gelegen war, auf dem Gebiet der Oper bewanderte Schauspieler einzustellen, versah Cronström mit folgendem Vorschlag: „Mein Gedanke war es, dass dem Land zudem dem Prinzen, der in einem nur geringen Maße all die Feinheiten des Schauspiels zu verstehen weiß, was ebenfalls auch für die Sprache gilt, eine Truppe besser gefallen würde, die – wenn auch nur mittelmäßig für die regulären Stücke – mit Musikern und Tänzern durchmischt ist, als eine ausgezeichnete Truppe, die keine derartigen Unterhaltungselemente aufweist.“<sup>323</sup> (*Ma pensée était que dans un pays et devant un Prince qui entend moins toute la délicatesse de l'action et de la langue qu'en France même, une troupe mêlée de musiciens et danseurs, quoique médiocre pour les pièces régulières, plairait plus qu'une troupe excellente dénuée de ces divertissements.*)

Dieser Einschätzung zufolge ordnete Tessin an, nach Schauspielern zu suchen, die in Komödien und Tragödien gleichstark auftraten und denen die „freudesprießende Muse der Musik und des Tanzes auch nicht fremd war“<sup>324</sup> (*Den borde vara lika stark i komedien som i tragedien, tonkonstens och dansens glädjespirande musa borde icke heller vara den främmande...*), die zudem für geringen Lohn arbeiteten und eine hübsche Sängerin mitbrachten. Zur Erfüllung dieser Kriterien war Cronström gezwungen, seinen Blick über die Grenzen von Paris hinaus zu richten. Die von Tessin vorausgesetzten Eigenschaften schien er in den Schauspielern zweier Truppen zu erkennen und trat in finale Vertragsverhandlungen ein: mit der ihm bereits vom Vorjahr bekannten Truppe aus Den Haag – favorisiert von Guiscard – und der

<sup>320</sup> Vgl. Mongrédién, 1969, S. 157.

<sup>321</sup> Vgl. ebd., S. 157 f.

<sup>322</sup> ...att välja de persohner som jag hade funnet best, men nu nödgas jag taga een Troupe sådan som hon lärar finnas. RA, Teatern vol. I, Handlingar rörande teatern 1624-1792, *Skrivelser till Kungl. Maj:t.*, Cronström an Karl XII., 15.5.1699.

<sup>323</sup> Zitiert bei De la Gorce 2007, S. 220 aus einem Brief von Cronström an Tessin, RA, *Tessinska samlingen*, E 5716.

<sup>324</sup> Die von Tessin festgelegten Kriterien sind nach Beijer und Joanson zitiert, Agne Beijer 1922, S. 2; Joanson 1920, S. 6.

Rosidortruppe aus Metz. Tessin bestätigte im Brief vom 28. Mai 1699 Cronströms Wahl, die auf Letztgenannter lag.<sup>325</sup> Im August machte Conström die Anstellung der Truppe, die zu diesem Zeitpunkt aus dreizehn Schauspielern, acht Musikern und vier Tänzern bestand, fest. Er holte ihre Reiseerlaubnis ein und ließ sich die nötigen Dokumente zur Einreise nach Schweden von den zuständigen Behörden übersenden.<sup>326</sup> Bereits in Metz und noch vor der Unterzeichnung des Anstellungsvertrages durch Karl XII. am 22. August erhielt Claude-Ferdinand Guillemay de Rosidor für sich und seine Mitarbeiter neben dem zugesprochenen Reisegeld zwei Lohnvorauszahlungen.<sup>327</sup>

### *Vertragsinhalte und Arbeitsbedingungen*

Ein Kern der Rosidortruppe war von 1699 bis 1706 am schwedischen Hof angestellt. Die Verträge waren meist auf ein oder zwei Jahre befristet, in denen immer wieder Schauspieler und Tänzer ausschieden und wiederum neue eingestellt wurden. Ihr erster Anstellungsvertrag, der noch im französischen Metz geschlossen und in Paris notariell beurkundet wurde, fand ab Reiseantritt der Franzosen Geltung.<sup>328</sup> Die jährliche Gage der Schauspieler sollte sich auf insgesamt 18.000 *livre* belaufen, quartalsweise ausgezahlt. Die Truppe war jedoch – ähnlich wie die Schauspieler der *Comédie-Française* – verpflichtet, Kulissen und Requisiten von diesen Einkünften zu bezahlen. Die Schauspieler unterstanden „Herrn Tessin, dem Oberintendanten über die königlichen Gebäude sowie Kammerherr der Königswitwe“.<sup>329</sup> (*Ils servent aux ordres de Monsieur Tessin surintendant et ordonnateur general sur les bâtiments du Roy et chambellan de la reine douaitière*). Er ordnete zwei wöchentliche Auftritte am Hofe an – im großen Saal des *Kungshuset*. Das *Kungshuset*, den einstigen Palast Gustav Wrangels, ließ Tessin nach dem Brand von *Tre Kronor* für den gesamten Hofstaat umbauen.<sup>330</sup> Unter die erneuerungsbedürftigen Räumlichkeiten fiel der große Festsaal im 2. Obergeschoss, der nun als Theater hergerichtet wurde. Laut Vertrag war es vorgesehen, der Truppe Stockholms großes Ballhaus als Hauptvorführungsort zur Verfügung zu stellen.

Zum Zeitpunkt ihrer Ankunft waren weder Bühne noch Zuschauerraum fertiggestellt. Bereits vor Vertragsschluss kommunizierte ihnen Cronström, dass sie die Kosten der Einrichtung

---

<sup>325</sup> Vgl. Dahle 1992, S. 5.

<sup>326</sup> Die Anzahl der aus Frankreich kommenden Schauspieler innerhalb der Rosidortruppe ist in einer Bescheinigung über die freie und ungestörte Ausreise der Truppenmitglieder vom 14. August 1699 auszumachen, vgl. RA, Teatern vol. I, Handlingar rörande teatern 1624-1792.

<sup>327</sup> Auf zwei Papieren quittiert Rosidor eine Zahlung von 2000 und 1400 *livres* und zusätzlichen 2800 *livres* für die Kosten der Reise, vgl. ebd.

<sup>328</sup> *Durera le présent traité deux années entieres à compter du jour du depart de la dite troupe de la ville de Metz*, von Karl XII am 22. August 1699 unterzeichnet, vgl. ebd.

<sup>329</sup> Anstellungsvertrag vom 22. August 1699, RA *Tessiniska Samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704.

<sup>330</sup> Teil II der Arbeit beschäftigt sich eingehend mit den räumlichen Gegebenheiten der Stockholmer Theater.



selbst zu tragen hätten.<sup>331</sup> Licht und dekorative Mittel würden ihnen allerdings kostenlos bereitgestellt.<sup>332</sup> Mit der Bereitstellung dieses Hauses wurde der Truppe die Möglichkeit eröffnet, an den übrigen Wochentagen, an denen sie nicht allein für den schwedischen Hof spielten, Theateraufführungen vor öffentlichem Publikum zu geben. Die Eintrittsgelder sollten ihnen allein zustehen.<sup>333</sup> Das Privileg, im Besitz eines Theatergebäudes zu sein, sollte der Truppe eine merkliche Verbesserung ihrer Einkommensverhältnisse neben der Bezahlung durch den König garantieren. Überdies sprach ihnen der Vertrag das Monopol zu, in Stockholm und seinem Umkreis als einzige Theatertruppe aufzutreten. Zusätzlich stellte ihnen der König einen Choreographen zur Seite, welcher Theatereinsätze und ins Stück integrierte Ballettauftritte dirigierte. Darüberhinaus legte der Vertrag die Bereitstellung von Opernkostümen fest. Die Instandhaltung der Kostüme, so lautete die Auflage, musste allerdings von den Schauspielern übernommen und finanziell getragen werden. Eine letzte Klausel des Vertrages regelte die Ersatzbeschaffung im Falle eines Ausscheidens von Truppenmitgliedern. Conström war unmittelbar dazu befugt, einen entsprechenden Ersatz aufzutreiben und nach Stockholm zu senden.

Ein gut erhaltenes Dokument der Sammlung *Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704* des Reichsarchives in Stockholm ist als Antwortschreiben auf den ersten schwedischen Vertragsentwurf zu verstehen. Fast jedem Paragraphen des Vertrages entgegnete Claude-Ferdinand Guillemay de Rosidor mit einer für die Theatergruppe vorteilhaften Abänderung.<sup>334</sup> Er beanstandete die finanzielle Verantwortung für Ausstattung und Dekoration des Ballhauses und forderte die Unterstützung des Königs. Oberintendant Tessin sollte in dieser Sache als Vermittler auftreten. An anderer Stelle erhoben die Schauspieler den Anspruch auf Verpflegung mit Brot und Wein während ihres Spiels bei Hofe. Zudem durfte das Anstellungsjahr der Schauspieler nur zehn Monate umfassen, begründet durch eine Beurlaubung zwischen Karneval und Ostern. Hinzu kam die Gestattung bezahlten Urlaubs im Falle einer Schwangerschaft der weiblichen Akteure. In einer knappen Stellungnahme wurden die Forderungen vom schwedischen Auftraggeber abgelehnt.<sup>335</sup>

Dass Monsieur de Rosidor darauf bestand, für die Zeit von Karneval bis zu den Osterfeiertagen frei zu nehmen, hing damit zusammen, dass sich die Truppe, wie viele andere, um diese

---

<sup>331</sup> Beim Eintreffen der Schauspieler war dieses Gebäude noch nicht fertig gestellt, so dass sie zunächst ausschließlich am Hofe spielten.

<sup>332</sup> Vgl. Dahle, S. 7.

<sup>333</sup> Vgl. Anstellungsvertrag vom 22. August 1699, RA *Tessiniska Samlingen*, *Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704*.

<sup>334</sup> Das auf den Vertrag antwortende Dokument aus der Hand Rosidors ist mit *Etat de la troupe des Comédiens* betitelt, RA, *Tessiniska Samlingen*, *Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704*.

<sup>335</sup> Die Handschrift, mit welcher die Ablehnung des Gegenentwurfs geschrieben ist, deutet auf Tessin als direkten Verhandlungspartner hin.

Zeit jährlich neu formierte.<sup>336</sup> Die Rosidortruppe, die bereits in Metz als eine Sozietät fungierte, nahm – abgesehen von ihren Teilhabern – Angestellte, wie Tänzer, Sänger und Musiker unter Vertrag, denen ein festes Monatsgehalt ausbezahlt wurde, unabhängig von den Einnahmen durch Eintrittsgelder. Ein Beispiel hierfür findet sich im Anstellungsvertrag des Ballettmeisters Besnard, der am 14. Februar 1699 in Nancy notariell beglaubigt wurde.<sup>337</sup> Als Mitarbeiter der Truppe verpflichtete sich Besnard, die übrigen Tänzer und Akteure zu schulen und selbst als Tänzer auf der Bühne aufzutreten und darüberhinaus, wenn nötig, Geige zu spielen.<sup>338</sup> So wie es für den Ballettmeister galt, neben seiner lehrenden Tätigkeit selbst zu tanzen und zu musizieren, bekleideten alle anderen Angestellten auch mindestens eine weitere Funktion innerhalb der Truppe.<sup>339</sup>

Ein besonderes Talent unter den Tänzern und Sängern wurde Marie-Anne Aubert zugeschrieben, die bereits für die Pariser Oper gearbeitet hatte, Prologe und Arien sang und auch in Theaterstücken vielfältig einsetzbar war. Sie war, wohl als einzige Frau, Anteilseignerin der Sozietät und erhielt besondere Vorzüge.<sup>340</sup> Jacques Troche, Schwiegervater Rosidors, stellte wiederum eine andere Ausnahme dar. Er fiel als schlechter Schauspieler auf und wurde deshalb frühzeitig von Tessin abgelehnt, der diesem allerdings gewährte, von der Schauspieltruppe selbst unter Vertrag genommen zu werden. Demnach gestaltete sich sein Einkommen als vergleichsweise dürftig.<sup>341</sup> Ein solcher Schauspielierzusammenschluss, bestehend aus einem Kern von Schauspielern, die jeweils einen prozentualen Anteil am Unternehmen und am Gewinn beanspruchten, war in der Organisation von Schauspielertropen unüblich. Nicht nur für alle Angestellten, die eine zwar befristete, aber dennoch feste Anstellung mit regelmäßigem Gehalt genossen, barg diese Gesellschaft Vorteile. Der schwedische König erkaufte sich mit ihrer Anstellung ein „Komplettpaket“. Für Tessin als Theaterorganisator bedeutete dies weniger Arbeit bei der Suche nach geeignetem Personal, welches die Bereiche Gesang, Tanz, Musik und Nebenrollen abdeckte.

---

<sup>336</sup> Vgl. Dahle 1992, S. 13 f.

<sup>337</sup> Der Vertrag findet sich auch in RA, *Tessiniska Samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704.

<sup>338</sup> Vgl. ebd.

<sup>339</sup> Vgl. De la Gorce 2007, S. 221 f.

<sup>340</sup> Sie musste für ihre Opernkostüme beispielsweise nicht selbst aufkommen und bekam eine höhere Gage als die anderen Sänger, vgl. ebd., S. 222 f. sowie Dahle 1992, S. 14.

<sup>341</sup> Zur Regelung von Troches Gehalt heißt es: *Comme le Monsieur le Baron de Tessin nous a Déclaré que le Roy n'ayant pris le Sieur Troche, que pour estre utile a la troupe et luy faire plaisir en son particulier, tant pour la cour, qu'au theatre de la Ville, selon les occassions ou la troupe les trouverra necessaire, ledite Sieur Troche ne pourra prendre ny exiger pur le faite aucune nouvelle retribution pour la cour et la ville que les quatres cent carolines que Sa Majesté luy donne de pension par année*, Art. 9 des Vertrages von 1702, RA, *Tessiniska Samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704.

Die Ablehnung des aus Rosidors Hand stammenden Gegenentwurfs zum ersten Vertrag ist im Verhältnis zu den zeitgleichen Arbeits- und Lebensbedingungen der Schauspieler Ludwigs XIV. keinesfalls unbegründet. Mit 18.000 *livre* verdienten die Schauspieler Karls XII. 6.000 *livre* mehr als die Akteure der *Comédie-Française*. Das Geld wurde unter nahezu der gleichen Anzahl aktiver Schauspieler verteilt. Zudem mussten die Pariser Angestellten ihren Pensionären eine Rente von jährlich 1.000 *livre* bezahlen. Ihre Anstellung auf Lebenszeit rechtfertigte diesen Posten und stellte eine fortdauernde finanzielle Belastung der Schauspieler dar. Vorteilhaft für die Schauspieler des französischen Königs aber war das große öffentliche Interesse des Pariser Publikums. Die von dieser Seite herangetragenen Eintrittsgelder garantierten ihnen eine zusätzliche gute Einnahmequelle. Darin zeichnete sich eine wirtschaftliche Unabhängigkeit der Truppe ab, welche aber mit einem Risiko behaftet war: einem ausbleibenden Besucherzulauf. Genau dieser ruinöse Umstand traf die Rosidortruppe während ihrer Tätigkeit in Schweden. Der Besucherzulauf im Ballhaus blieb aus.<sup>342</sup> Entweder erreichte das Theaterspiel die Stockholmer nicht oder es fehlte schlichtweg ein zahlungsfähiges Publikum, welches sich am Hof orientierte und über die Mittel verfügte, Theateraufführungen besuchen zu können.

In engem Zusammenhang mit der eigenen Wirtschaftlichkeit des Unternehmens „Hoftheater“ stand der Arbeitsplatz, das Theatergebäude. Als der *Comédie-Française* im Jahre 1687 die Zwangsräumung des Hôtel Guénégaud verkündet wurde, waren die Schauspieler selbst, d.h. ohne Hilfe des Königs, dafür verantwortlich, sich nach neuen Räumlichkeiten umzusehen.<sup>343</sup> Die Suche nach einem neuen geeigneten Ort war nicht allein durch die ihnen auferlegte dreimonatige Frist beschränkt. Durch seine schwankende Entschlussfähigkeit behinderte auch Ludwig XIV., der als letzte Instanz die Wahl der neuen Lokalität absegnete, sämtliche Einzüge der Truppe in einige, zunächst für geeignet erklärte Stadtvillen.<sup>344</sup> Nach der endgültigen Zustimmung des Königs zur Einrichtung des neuen Theaters im *Jeu de Paume de l'Étoile* in Saint-Germain-des-Prés war es den Schauspielern zugestanden, den Umbau vom Architekten François d'Orbay ohne jegliche Gegenleistung vornehmen zu lassen.<sup>345</sup>

Mit dem großen Ballhaus verfügte die Rosidortruppe zwar über einen eigenen Betrieb, mit dem sie privat wirtschaften konnten, die Kosten seines Umbaus hatten sie allerdings auch zu tragen. Die geringen Einnahmen durch Eintrittsgelder deckten die Summen jedoch nicht ab.

---

<sup>342</sup> Der Saal im *Kungshuset*, der auch der Öffentlichkeit zur Verfügung stand, wurde sehr viel häufiger bespielt als das Ballhaus. Dies geht auf den freien Eintritt ins *Kungshuset* zurück, vgl. Dahle, S. 16.

<sup>343</sup> Vgl. Howarth 1997, S. 334-338.

<sup>344</sup> Berichte von Zeitzeugen, Mitgliedern der *Comédie-Française*, schildern die Schwierigkeiten bei der Suche eines neuen Gebäudes, in dem sie ihre Bühne errichten konnten, vgl. ebd., S. 334 ff.

<sup>345</sup> Vgl. ebd., S. 343.

Dass den Schauspielern der Truppe in Schweden ein Bühnenregisseur, bzw. ein Ballettmeister und Choreograph zur Seite gestellt wurde, mit dessen Hilfe die Auftritte eingeübt werden konnten, war ein von Tessin vorausschauender Gedanke. Die *Comédie-Française* sowie die Pariser Oper bedienten diesen Posten nicht. Um dem Misslingen einer Aufführung entgegenzuwirken, mussten die Autoren der Stücke selbst – darunter Molière oder Lully – ihre kostbare Zeit opfern, um die Bühnenauftritte der Schauspieler zu koordinieren, was logistisch nicht immer zu verwirklichen war.<sup>346</sup> Die Konsequenzen waren teils verheerend.<sup>347</sup>

### *Die folgenden Anstellungsjahre*

Trotz Kriegsausbruch im Frühling des Jahres 1700 und der Abwesenheit des Königs endete das Anstellungsverhältnis zwischen Schauspielern und Hof nicht. Noch war Tessin bemüht, die Schauspieler in Stockholm zu halten, entgegen Hedwig Eleonoras Standpunkt, so lange kein Theater besuchen zu wollen, bis Karl XII. aus dem Krieg zurückkehrte.<sup>348</sup> Nach einem Jahr Spielzeit am schwedischen Hof veränderte sich ihre Zusammensetzung innerhalb der Rosidortruppe. Die Kopie eines Briefes aus der Feder Louis de Guiscards belegt die Rekrutierung fünf weiterer Akteure aus Brüssel; Schauspieler Sevigny mit Frau und zwei Söhnen sowie der Sängerin Mademoiselle Renault.<sup>349</sup> Darüberhinaus kam der französische Schauspieler Charles Louis Versigny von Kopenhagen nach Stockholm. Einerseits ersetzten die Neuankömmlinge von Tessin entlassene Akteure, zum anderen waren sie abberufen *de perfectionner la troupe du Roy à Stockholm*.<sup>350</sup> Mit ihnen konnten alle Rollen, welche die Stücke vorsahen, bedient werden. Zu welchem Zeitpunkt die zusätzlichen Schauspieler in Stockholm eintrafen ist unklar.<sup>351</sup> Eine Aufstellung der Schauspieler Karls XII. für das Jahr 1700 gibt zu erkennen, dass sich zu Jahresbeginn noch nicht alle Akteure in Stockholm befanden.<sup>352</sup> Sevigny und seine Familie hielten sich laut Aufzeichnung noch in Brüssel und ein Schauspieler Namens Bonteuil in Dresden auf.

---

<sup>346</sup> Vgl. ebd., S. 348.

<sup>347</sup> Vgl. Mongrédien 1969; Quaeitzsch 2010.

<sup>348</sup> Mit einem Brief an Karl XII. bat er darum, jetzt, da die Königswitwe Theateraufführungen im *Kungshuset* verbot, den Hof als Anziehungspunkt für weiteres Publikum ins Ballhaus zu bewegen, vgl. RA, *Överintendentens skrivelser till Kungl. Maj:t 1697-1726*, Tessin an Karl XII., 23.5.1700.

<sup>349</sup> Der Brief informiert zudem über Reisekosten und die Route, welche die Schauspieler nach Schweden nehmen sollten, vgl. Brief von Guiscard an Sevigny, Kopie vom 6. Februar 1700, RA, *Tessiniska Samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704.

<sup>350</sup> Mit diesen Worten beschreibt Sevigny seine und die Aufgabe seiner Familie, Sevigny an Guiscard, 10. Januar 1700, vgl. RA *Tessiniska Samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704.

<sup>351</sup> Vgl. Eine Quittung über das Reisegeld in Höhe von 2000 Carolinen ist erst auf August datiert, vgl. RA *Tessiniska Samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704.

<sup>352</sup> Vgl. Aufstellung der Schauspieler für das Jahr 1700, in RA, *Tessiniska Samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704.

Am 1. Juli des Jahres 1701 wurde mit dem Kern der Rosidortruppe – nach wie vor aus dreizehn Akteuren bestehend – ein neuer Anstellungsvertrag für weitere acht Monate geschlossen.<sup>353</sup> Geltung fand er vom 8. August 1701 bis zum 8. April 1702. Im vorliegenden Dokument sind die Summe der Gagen sowie die Art der Auszahlung für jeden einzelnen Schauspieler geregelt. Hinzugefügt wurde eine Klausel, in der sich der König dazu verpflichtet sah, um die Weihnachtszeit bekanntzugeben, ob er die Franzosen weiterhin in seinem Dienst wünsche. Versäume er dies auszusprechen, dann habe er ihnen nach Beendigung des Anstellungsverhältnisses eine Entlohnung für drei weitere Monate zu zahlen, welches die Rückkehr der Truppe nach Frankreich ermöglichen würde.<sup>354</sup> Das alleinige Recht, in Stockholm Theater zu spielen, welches das Auftreten ausländischer Wanderkomödianten und auch das Wirken von Seiltänzern und Puppenspielern in Stockholm verbot, hatte laut Vertrag wie bisher Bestand. Auch die angegebenen Spielzeiten änderten sich gegenüber dem ursprünglichen Abkommen nicht. Ebenso wie der alte, sah der neue Vertrag vier Spielabende pro Woche im Ballhaus vor. Trotz der nachweislichen Ablehnung, welche die Akteure von Seiten der königlichen Herrschaften, einschließlich Hedwig Eleonora, erfuhren, sollten die Schauspieler auf Geheiß Karls XII. weiterhin im Theatersaal des *Kungshuset* spielen.<sup>355</sup> Abschließend hielt das Dokument auch außervertragliche Zahlungen an Tänzer, Akteure für Nebenrollen und die als Souffleuse tätige Madame de Sevigny fest.<sup>356</sup> Auf der letzten Seite unterzeichneten alle dreizehn Schauspieler.<sup>357</sup>

In der Dokumentensammlung des Stockholmer Reichsarchivs, *Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704*, findet sich ein Vertragsentwurf seitens der Rosidortruppe für eine Verlängerung der Anstellung am schwedischen Hof.<sup>358</sup> Dabei handelt es sich weniger um einen Gegenentwurf als vielmehr um eine erste Vertragsfassung. Das zehenseitige Dokument ist säuberlich geschrieben und auf den 27. Mai 1701 datiert, womit es der endgültigen Version zeitlich voranging. Unter den einzelnen Punkten, die teils wortgetreu in die letzte Version übertragen wurden, sind einige abweichende Forderungen zu lesen: Der

<sup>353</sup> Vgl. RA, *Tessiniska Samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704, *Traité et nouveau contract de la troupe des Comédiens du Roy 1701*.

<sup>354</sup> Gleiches sollte für einen altersbedingten Rückzug von Schauspielern gelten, vgl. § 3 des Vertrages.

<sup>355</sup> Im Vertrag steht an Stelle von *Kungshuset* „Louvre“ geschrieben. Mit „Louvre“ soll jedoch das *Kungshuset* gemeint sein, denn mit der Bezeichnung „Louvre“ ist laut *Dictionnaire de l'Académie française* gelegentlich ein schönes und prächtiges Haus gemeint, in dem der König weilt. Die Bezeichnung fällt allerdings nur einem Haus zu und darf nicht jedes der königlichen Residenzen betiteln, Art.: „Louvre“, in: *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris 1762.

<sup>356</sup> Die Querelen – ausgelöst durch Eifersucht und die hohe Schuldenlast – innerhalb der Gruppe, welche beim Hof Anstoß erregten, waren mit der neuen Besetzung vorerst beendet.

<sup>357</sup> Vgl. RA *Tessiniska Samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704.

<sup>358</sup> Die Vertragsverlängerungen finden sich in: RA, *Teatern* vol. I, Handlingar rörande teatern 1624-1792; *Tessiniska samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704.

Anspruch auf einen freien erzieherischen Umgang der Schauspielkinder in religiösen Fragen; die freie Wahl der öffentlichen Kleidung; die Befreiung von Steuerabgaben und der Pflicht zur Unterbringung von Soldaten oder Kriegsopfern; die Ausstattung mit reich verzierten, ornamentalen Stoffen und Kleidern für das Theater, die wenn nötig aus dem Ausland geordert werden müssen; und schließlich die Forderung nach Weinausschank während aller Vorführungen am Hof. In den hier dokumentierten Forderungen zeichnet sich eine luxusverwöhnte Haltung der Truppe ab. Eventuell sahen sie sich zur Aufstellung dieser Bedingungen berechtigt, weil der Hof, vielmehr noch das höfische Theater von ihnen als einzige professionelle Theatertruppe abhing. Trotz ihres beargwöhnten Fehlverhaltens, der Nutzung des Ballhauses für Glücksspiel- und Ballabende, ihrer Trunksucht und körperlicher Übergriffe auf offener Straße, wurde die Truppe nicht entlassen, sondern erhielt stetig Vertrauensvorschüsse vom König, vor allem aber von Tessin.<sup>359</sup>

Für den Oberintendanten bedeutete der schnelle Austausch von Personal, sei es von Handwerkern oder Schauspielern aus dem Ausland, kein einfaches Unterfangen. Es gestaltete sich durch den Krieg, die geografische Lage Schwedens und die beschränkten Mittel schlechthin als ausgeschlossen. Die im Dokument aufgelisteten Begehren der Schauspieler konnten nicht erhört werden. Ob ihre Arbeitsbedingungen mit der Ablehnung erschwert waren, sei dahingestellt. Mit der Vertragsverlängerung und der Entlassung einzelner Akteure erhoffte sich Tessin jedenfalls zufriedene Schauspieler und ein Vorbeugen zukünftiger Zwistigkeiten. Der erwünschte harmonische Zustand sollte sich innerhalb der Gruppe indes so schnell nicht einstellen. Zwischenmenschliche Auseinandersetzungen sowie der große Schuldenstand des Theaterumbaus lasteten auf den Schultern der Schauspieler und verlangten ihnen besonderes professionelles Verhalten während ihrer Arbeit ab.<sup>360</sup> So entließ Tessin sukzessiv diejenigen Truppenmitglieder, welche unangenehm auffielen.<sup>361</sup> Ferner wurde auf die von Beginn an mitwirkenden französischen Musiker verzichtet. Die radikale Ausdünnung hatte für die übriggebliebenen höhere Löhne zur Folge, was sich, laut Tessin, auf ihre Arbeit motivierend auszuwirken schien.

Eine weitere Verlängerung des Anstellungsvertrages bis zum 8. April 1703 erfolgte mit Rosidors Bedingung, die Kontrolleure der Schauspieler – darunter bestimmte Aufsichtspersonen und auch die Nachtwache – abzuschaffen mit der Begründung, dass es lange nicht zu Ausschreitungen gekommen sei und die Truppe das Vertrauen des Königs wiedergewonnen ha-

---

<sup>359</sup> Im Einzelnen ist von Ausschreitungen der Truppenmitglieder bei Jeanson berichtet, vgl. Jeanson 1919, S. 10 f.

<sup>360</sup> Die Streitigkeiten der Truppenmitglieder sind näher bei Dahle geschildert.

<sup>361</sup> Tessin ging schließlich soweit, Rosidor als „teuflich“ zu bezeichnen, vgl. Dahle 1992, S. 27.

be.<sup>362</sup> Erneut wurde die gewünschte Ausübung des katholischen Glaubens auf den Plan gerufen, die in der Praxis bereits ihren Platz hatte. Wie die französischen Künstlern am schwedischen Hof derselben Konfession, hielten die Schauspieler Messen in der Privatkapelle der französischen Botschaft ab.<sup>363</sup> In einer Erweiterung des neuen Abkommens verpflichteten sich die Darsteller für zwei weitere Dekorationen aufzukommen, eine für den Festsaal des *Kungshuset*s und eine für das große Ballhaus.<sup>364</sup> Diese Obligation scheint auf die Anweisung Tessins zurückzugehen, dem es unter den unglücklichen Umständen des Krieges erschwert war, Gelder für das Amüsement des daheimgebliebenen Hofes zu beschaffen. Das begrenzte Haushaltbudget ließ auch Rosidor Einschränkungen hinsichtlich eigener Wünsche und Ansprüche befürchten, aus welchem er – entgegen der ersten Vertragsversionen – Miete für das Ballhaus bezahlen musste.<sup>365</sup> In einem förmlichen Schreiben an Tessin vom 31. Januar 1702 hielt er es für notwendig zu betonen, dass die gute Ausstattung der Schauspieler zur Perfektionierung ihrer Vorstellungen stets vom König, als französischer Grundsatz begriffen, gewährleistet wurde: *...sa Majesté y est le plus intéressé pour la perfection des representations, c'est une maxime en France qui est toute établie...et le Roy pour la troupe de Paris, par les gentilshommes [...] se fait instruire de tout la veut entredans tout le Détail qu'y sert a l'entretien a la magnificence de ses Comédiens...*<sup>366</sup> Damit wird Rosidor seinem unmittelbaren Vorgesetzten ins Herz getroffen haben, dem so viel daran gelegen war, das Hoftheater mit den nötigen Mitteln auszustatten, um die Magnifizenz des Hofes aufrechtzuerhalten. Doch gerade Tessin kannte die Grenzen seines Amtes sowie die des Staatshaushaltes und zeigte sich vom Schreiben Rosidors unbeeindruckt. Letztendlich aber war die Truppe *en Generale [...] satisfaite des clauses et conventions du present engagement elle a signé.*<sup>367</sup>

Die Quellen der Sammlung, die auf das Jahr 1703 datiert sind, stellen überwiegend förmliche Schreiben und Aktenvermerke des königlichen Gerichts dar. Sie beinhalten beispielsweise Streitigkeiten um ausgebliebene Zahlungen von Schauspielergagen.<sup>368</sup> Die Dispute hatte

---

<sup>362</sup> Vgl. RA, *Tessiniska Samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704, *Nouveau Contract Dengagement des Comédiens François au Service de Sa Majesté*.

<sup>363</sup> Vgl. Hinners 2012, S. 141 f.

<sup>364</sup> Die Bestellung ist weder durch eine Quittung noch eine Auftragserteilung dokumentiert. Es finden sich auch keine Entwurfszeichnungen.

<sup>365</sup> Vgl. Verträge der Jahre 1701, 1702 und 1703, in RA *Tessiniska Samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704.

<sup>366</sup> RA *Tessiniska Samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704, Rosidor an Tessin, *Pour servir de Règlement a la troupe du Roy*, 31. Januar 1702.

<sup>367</sup> Ebd.

<sup>368</sup> In den Aktenvermerken wird der Name Erdman mehrmals genannt sowie Picard, der als französischer Tänzer seit Beginn des Anstellungsverhältnisses 1699 seinen vertraglich geregelten Pflichten nicht nachkam. Beide Fälle sind von einander getrennt behandelt worden, vgl. RA, *Tessiniska Samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704 und Teatern vol. I, Handlingar rörande teatern 1624-1792, Dokumente für das Jahr 1704.

François Seigny für die Kläger und Angeklagten als neuer Truppenleiter stellvertretend auszutragen. Aufgrund Tessins Funktion als Mittler zwischen den streitenden Parteien kostete ihn Kraft und Zeit, weshalb es bereits im Jahr 1703 sein Wunsch gewesen war, alle Schauspieler zu entlassen. Diesen teilte er jedoch nur mit einem kleinen Teil der Truppenmitglieder. Trotz des geringen Zulaufs an Zuschauern und der fortdauernden Auseinandersetzungen innerhalb der Truppe und schließlich auch mit dem königlichen Hof baten Du Chemin, De Laroque und Chantreau Karl XII. darum, in Stockholm bleiben zu dürfen: *...que votre Majesté au milieu de ses victoires air pour agreable de conserver ses comediens qui luy representeront dans leur tragedies, la paix estant faite, les actions des grands hommes qui ont fait beaucoup.*<sup>369</sup> Tessin, der bereits die Abreise der Truppenmitglieder vorbereitete und jedem 300 Karolinen als Reisegeld auszahlte, sah sich überrascht, dass diejenigen Schauspieler, welche nicht zurück nach Frankreich reisten, ins königliche Feldlager nach Polen aufbrachen.<sup>370</sup> Hier spielten die Familie Duchemin samt Komiker De la Rocque, der Sänger Chantreau und Rosidor ein ganzes Jahr für den König und sein Lager. Rosidor bewirkte mit seiner Überredung, dass Karl XII. den übriggebliebenen Schauspielern ein weiteres Jahr am schwedischen Hofe gewährte, sofern sie sich benahmen.<sup>371</sup> Schließlich waren sie zu fünf.<sup>372</sup> Mit dem Erlass vom 26. April 1704, einen weiteren, auf zwei Jahre befristeten Vertrag mit den verbleibenden Schauspielern zu schließen, band Karl XII. seine Franzosen wieder an den Hof.<sup>373</sup> Überraschend kehrten das Ehepaar Versigny und die Schwestern Aubert als Verstärkung der Truppe zurück nach Stockholm. Ein Schreiben aus der Feder Charles Louis Versignys bezeugt die Bindung der Franzosen an den schwedischen Hof bis ins Jahr 1706.<sup>374</sup>

Mit dem Auslaufen des letzten Vertrages am 8. April 1706 endete die Zeit der Franzosen in der schwedischen Hauptstadt und sie kehrten allesamt mit königlicher Erlaubnis und Reisedokumenten nach Frankreich zurück.<sup>375</sup>

### *Repertoire und Auftritte der Rosidortruppe*

Die Rosidortruppe wartete am schwedischen Hof mit einem vielfältigen Repertoire auf.<sup>376</sup> Einstudiert waren Stücke von Molière, Racine, Corneille, Dancourt, Brueys, Montfleury,

<sup>369</sup> Brief von Du Chemin an Karl XII., aus dem Jahr 1703, in: RA, Teatern vol. I, Handlingar rörande teatern 1624-1792.

<sup>370</sup> Vgl. Dahle 1992, S. 37.

<sup>371</sup> Vgl. Karls XII. Brief an Tessin vom 22. September 1703, zitiert nach Dahle 1992, S. 38.

<sup>372</sup> Rosidor, Seigny, De la Rocque, Ehepaar Duchemain und Sänger Chantreau, vgl. Dahle 1992, S. 38 f.

<sup>373</sup> Vgl. Dahle 1992, S. 40.

<sup>374</sup> Vgl. Versignys Schreiben vom 10. April 1705, in: RA, *Tessiniska Samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704.

<sup>375</sup> Vgl. das Schreiben vom 25. April 1706, in: RA, *Handlingar rörande teatern I 1624-1792*.



Dufresny und anderen. Auch sollten von den Schauspielern selbstgeschriebene Stücke am Hof vorgetragen werden. Als Autoren gaben sich Rosidor und Seigny zu erkennen.

Am 23. Oktober 1699, da weder der Theatersaal der königlichen Residenz in Stockholm fertiggestellt, noch das Ballhaus eingerichtet war, spielte die Rosidortruppe im Schlafzimmer Prinzessin Ulrika Eleonoras.<sup>377</sup> Tessin befand diesen Raum aufgrund seiner Größe und Lage im Schloss am geeignetsten. Aufgeführt wurde Molières Stück *Le mariage forcée*. Bei dieser Gelegenheit spielten die französischen Musiker erstmalig zusammen mit der schwedischen Hofkapelle.<sup>378</sup>

Den ersten Auftritt im Theatersaal des *Kungshuset*s gab die Truppe am 20. November 1699 mit dem Stück *Le Joueur* von Regnard, welches sie mit Intermezzi durchmischt vortrugen.<sup>379</sup> Vom ersten Auftritt bis Anfang Dezember trat die Truppe fünfmal am Hof auf. Das abwechslungsreiche Repertoire sowie die schauspielerische Leistung des Ehepaar Rosidors, Toubelles und Monsieur Duchemins erfreuten vor allem den König, berichtet Tessin stolz. Auch für ihn selbst musste der euphorische Start der Zusammenarbeit, in welche er – wie bereits gesehen – viel Mühe steckte, ein voller Erfolg gewesen sein. Der nächste Auftritt am Hof war auf den 9. Februar 1700 datiert, an dem sie im Rahmen der großen Maskerade – im letzten Teil der Arbeit ausführlich diskutiert – Molières *Le Bourgeois Gentilhomme* aufführten. Das ausschweifende Divertissement fand wiederum im Theatersaal des *Kungshuset*s statt. Erst ab Beginn des Jahres 1700 war „ihr“ Theater, das am Straßenzug *Slottsbacken* gelegene Ballhaus, bespielbar.<sup>380</sup>

Der Sieg Schwedens gegen die russischen Truppen bei Narva am 20. November 1700 bot Anlass für ein mehrtätiges Fest. Dieses fand allerdings erst im Folgejahr statt, was auf die lange Vorbereitungszeit und die aufwändigen Festdekorationen zurückzuführen ist.<sup>381</sup> Am 2. Tag der Feierlichkeiten, dem 6. Februar 1701, wurde das bei Joanson als „erste schwedische Oper“ bezeichnete Schauspiel aufgeführt, *Ballet meslé de chant héroïque* oder *Ballett, bemängd med sång* mit einer Musik von Anders Düben (1698-1726).<sup>382</sup> Entgegen dem im Titel beinhalteten Wort „Ballett“ wurden keine reinen Tanzeinlagen geboten. Alles auf der Bühne

---

<sup>376</sup> Repertoirelisten sowie Spielpläne finden sich transkribiert bei Dahle 1992, S. 51 ff und Beijer, *Les troupes françaises à Stockholm 1699-1792*, 1989, S. 17 ff.

<sup>377</sup> Eine eingehende Auseinandersetzung mit den Theaterräumlichkeiten des Hofes erfolgt in Teil II der Arbeit.

<sup>378</sup> Vgl. Joanson 1920, S. 9.

<sup>379</sup> Vgl. RA, *Tessinska samlingen*, E 5716, Tessin an Cronström, 22.11.1699.

<sup>380</sup> Vgl. RA, *Tessinska samlingen*, E 5716, Tessin an Cronström, 17.1.1700.

<sup>381</sup> Die ephemere Kunst anlässlich der Siegesfeier findet eine ausgiebige Besprechung bei Snickare 1999.

<sup>382</sup> Vgl. Joanson, S. 21; Snickare 1999, S. 166 f.; vertont wurde Dübens Musik in *Musik på Tre Kronor*. Die gedruckten Programmhefte finden sich digitalisiert in der KB.

Vorgetragene war von Gesängen begleitet.<sup>383</sup> Dass es sich bei der Aufführung um die erste schwedische Oper handelte erscheint fraglich, berücksichtigt man, dass das Stück von François de la Traversie de Seigny stammt und es zudem in französischer Sprache vorgeführt wurde. Überdies hielt sich Düben mit seinen Klängen dicht an Lullys Opernmusik. Hinzu kommt, dass sich sowohl die Versform Alexandriner abgelöst von irregulären Versen als auch inhaltliche Partien an Stücken Quinaults, Molières und Lullys orientierten.<sup>384</sup> Schließlich gab aber Tessin – vertraut mit den Schauspielen der französischen Autoren – den Inhalt des Stückes vor<sup>385</sup>: Im ersten Akt wurde der Sieg Schwedens feierlich begangen und gleichzeitig die Sorge der Daheimgebliebenen über den Aufenthalt des Königs im Kriegslager zum Ausdruck gebracht. Die Personifikation des *Carnevals* eröffnet die Vorstellung mit einem Gesang über seine Einsamkeit am verlassenen Hof. Im folgenden Akt erscheint der Arzt *Esculap*, welcher das Orakel nach der rechten Medizin für den untröstlichen *Carneval* befragt. Als Antwort erhält er: Der glorreiche Sieg Karls XII. (!). In der Folge besingen im Duett Mars und Bellona, mythologische Kriegsgottheiten, den militärischen Erfolg des Königs. Zwischen den Akten werden Tanz- und Choreinlagen vorgeführt und vorgetragen. Das Stück endet damit, dass Bellona den Himmel um baldigen Frieden anruft:

*O Ciel redonne le repos  
A ce parfait Heros  
Ou s'il faut que l'envie  
De nouveau contre luy ranime sa faveur  
Fais que toute sa Vie  
Soit suivie  
D'un grand nom de Vainqueur!*<sup>386</sup>

Karl XII. sollte nach seinem Abschied aus Stockholm im April des Jahres 1700 noch einmal die Gelegenheit haben, einen Teil der Rosidortruppe spielen zu sehen. Wie schon erwähnt, suchten einige der Schauspieler – unter ihnen der von Tessin mittlerweile verachtete Rosidor – den König im Feldlager vor Toruń in Pommern im Juli 1703 auf.<sup>387</sup> Dort trugen sie eine selbstgeschriebene Elegie vor, in der Karl XII. in all seinen Heldentaten während des Krieges

<sup>383</sup> Vgl. Tobias Norlind, „Die Musikgeschichte Schwedens in den Jahren 1630-1730“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikwissenschaft*, 1. Jahrgang, Heft 2, 1900, S. 170.

<sup>384</sup> De la Gorce sieht im sogenannten „Narva-Ballett“ einen Mix aus Lullys *Carneval* und Molières *Monsieur de Pourceaugnac*, vgl. „Un spectacle d'inspiration française donne en 1701 à la cour de Suède: le „ballet mis en musique“ par Andreas Düben.“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 28.2006, S. 111-122.

<sup>385</sup> Tessins Themenvorgabe erklärt sich aus einem Brief Cronströms an Tessin nach Erhalt des Programmheftes, vgl. RA, *Tessinska Samlingen* E 5714, Cronström an Tessin, 29.3.1701.

<sup>386</sup> KB, *Ballet meslé de chants heroïques. Représenté par ordre de sa majesté, la reine douairière sur le theatre du palais royal, à Stockholm le 6. fevrier 1701*, (Autor: Anders Düben), S. 8.

<sup>387</sup> Vgl. Dahlberg 1992, S. 259; Carl Silfverstolpe, „Ur Svenska Teaterns häfda“, in: *Samlaren* 10.1889, S. 57 f.

hervorgehoben und – auf 15 dicht beschriebenen Seiten – mit Herkules, Merkur, Augustus, Caesar und Hannibal verglichen wurde.<sup>388</sup> Das Stück, welches mehr einem längeren Gedicht auf die Heldentaten Karls XII. glich, schloss mit einem Sonett. Am 29. Juli 1703 schrieb der dem schwedischen Heer angehörige Johann Wilhelm von Sachsen-Gotha an den unwissenden Tessin, dass sowohl er selbst als auch der König mehrere kleinere Auftritte der Komödianten genossen habe, welche sie nicht alle Tage zu Gesicht bekämen. Und dass auch er ihnen nicht den Wunsch abschlagen könne *d'estre encore pour quelque tems à Stockholm*.<sup>389</sup>

Nach der Dezimierung der Schauspieler auf nur fünf Personen ab dem Jahr 1703 war es ihnen nicht mehr möglich, ihr einstudiertes Repertoire aufzuführen. Es blieb nur der Rückgriff auf Stücke, angelehnt an die Comedia dell'arte, welche lediglich eine geringe Besetzung forderten. Von 1703 bis 1705 führten sie die von Brugière de Bramante und Dufresney 1697 geschriebene Komödie *Pasquin & Marforio* auf, ein satirisches Stück mit vielen Gesangseinlagen. Von diesem Stück liegen im Archiv der Königlichen Bibliothek in Stockholm zwei Broschüren, eine in Französisch und deren schwedische Übersetzung, aufbewahrt.<sup>390</sup> Die fünfseitigen Broschüren – gedruckt für die Premiere am 20. November 1703 – informieren über den Inhalt des Stückes, die zahlreichen Szenenwechsel sowie die Eintrittspreise. Die Sprache des Heftes wirbt für das Stück und es ist anzunehmen, dass es auf Stockholms Straßen verteilt wurde, um Zuschauer ins Theater zu locken. Die aufwändige Inszenierung des Stücks forderte dennoch mehrere sich am logistischen Ablauf beteiligende Personen, welche den Mechanismus des Bühnenbildes bedienten. Die Kinder der Schauspieler dürften hier mitgeholfen haben. Bevor sich der Vorhang öffnete, trafen sich Pasquin und Marforio zum Gespräch. Gesang leitete zum nächsten Akt über, in dem sich die Darsteller vor illusioniertem Felsgestein wiederfanden. Auch im darauffolgenden Akt trugen die Hauptdarsteller ihre Parodien, sogenannte Pasquinaden, unterbrochen durch lustige Lieder vor. Das Szenenbild variierte immer wieder. Aus einer Lücke im Boden wuchs ein Stammbaum, ein anderes Bühnenbild zeigte eine Apotheke, deren Regale Pasquin mit Weinflaschen bestückte, die zuletzt zum Ausschank für die Besucher des Theaters bereitstanden. Die Truppe scheute keine Mühen, um die Menschen ins Theater zu bewegen. Es finden sich keine Anmerkungen in Tessins Quellen, aber das Programm gibt Auskunft über neuartige Szenenbilder, die sicherlich nicht bei Bérain gefertigt wurden.

---

<sup>388</sup> Siehe UUB V 260, *Elegie par Rosidor*. Eine *Elegie* ist eine Art Poesie, die in alexandrinischer Versform geschrieben ist und oftmals für traurige Themen und für alles, was „Liebe“ betrifft, eingesetzt wird, Art.: „Elegie, in: *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1. Aufl. 1694, S. 359.

<sup>389</sup> Aus den Brief zitiert Silfverstolpe 1889, S. 57.

<sup>390</sup> Siehe KB, *Pasquin & Marforio, Mediciens de mœurs, Comédie italienne en trois actes avec les memes agrements, quelles a esté jouée a Paris; Pasquin & Marforio, Medicin des Moeurs. Den Italiänsk Comædia, bestående av 3 Acter, med samma Bjrligheter, som hon är uthi Paris speelt worden*.

Ein Theaterplakat des Jahres 1705 gibt zu erkennen, dass die Theatertruppe, die nun wieder aus mehr als nur fünf Personen bestand, das alte Repertoire aufnehmen konnte (Abb. 31). Am 18. Januar wurde Molières *L'Etourdy* gespielt, gefolgt von *Desmares Le Merlin Dragon*. Am 29. April 1706, kurz vor ihrer Abreise, wirkten die Theaterleute ein letztes Mal bei einem Fest am Hofe mit.<sup>391</sup> Der Geburtstag des Herzogs Karl Friedrich von Schleswig-Holstein-Gottorf, Sohn Prinzessin Hedwig Sofias und somit Neffe Karls XII., wurde pompös gefeiert. Der Hof sah ihn bereits auf dem Thron, sollte König Karl XII. vorzeitig ableben.<sup>392</sup> Die Aufführung bestand aus drei Komödien und Intermezzi, untermalt mit Symphonien. Es traten ausschließlich die Kinder des Adels auf, darunter auch drei Kinder Tessins, Carl Gustaf, Hedwig Charlotte und Ulrica Tessin. 42 Personen waren an der Vorstellung beteiligt. Während des Stücks vollzogen sich mehrere Szenenwechsel und der Lärm der Maschinen wurde vom Orchester übertönt.<sup>393</sup> Zur Überraschung des Publikums stiegen aus einer Schildkröte – nachdem zwei als Kraniche verkleidete Akteure den Panzer des Tiers hackten – vier als Harlekine verkleidete Kinder. Sie warfen dem Publikum mit duftenden Flüssigkeiten gefüllte Eier zu.<sup>394</sup> Gegen Ende, während die letzte Darstellung in das Souper auf der Bühne überging, traten Mademoiselle Aubert, Sevigny und Chantreau, als Bacchanten verkleidet und Trinklieder singend, auf. So verabschiedete sich die Truppe mit einem Stück, welches Sevigny für den gegebenen Anlass schrieb. Übrig geblieben ist der französische Text, gedruckt in einem kleinen Heft sowie eine handgeschriebene Inhaltsangabe Tessins.<sup>395</sup>

### *Ergebnis*

Den vorliegenden Untersuchungen nach zu urteilen, ging Tessins Bestrebung, ein Theater für den schwedischen Hof zu etablieren, von personeller Seite her, d. h. mit dem Engagement professioneller Schauspieler, auf. Die Anstellung einer Truppe, deren Kern bis zu sieben Jahre für die Krone arbeitete und die regelmäßig Stücke aus einem eingeübten Repertoire – bestehend aus mehr als 80 Bühnenwerken – darbot, bekräftigt diese Schlussfolgerung. Das Anstellungsverhältnis zwischen Hof und Schauspieltruppe jedoch war wechselseitig immer wieder großen Schwierigkeiten ausgesetzt. Ein temporäres Desinteresse oder sogar die Ablehnung der Truppe durch den Hof – auf öffentliche Streitigkeiten und Fehlverhalten der Schau-

<sup>391</sup> Siehe KB, *Feste royale, représentée à la cour, au jour de la naissance de son altesse serenissime monseigneur le prince Charles Frideric, duc de Schlesvig & Holstein Gottorp*, 1706.

<sup>392</sup> Über die politische Bedeutung und Tessins Rolle als *Inventeur* und Organisator des Festes ausführlich: De la Gorce, „Rôle et importance des intermèdes dans les spectacles donnés à la cour de Suède au début du XVIIIe siècle“, in: Thomas Betzwieser [Hg.] u.a., *Tanz im Musiktheater – Tanz als Musiktheater*, 2005, S. 439.

<sup>393</sup> Vgl. das *livret* der KB (FN 104).

<sup>394</sup> Vgl. ebd.

<sup>395</sup> Tessins Handschrift findet sich in der Handschriftensammlung der Uppsalarer Universitätsbibliothek unter UUB L 514 *Statsceremonierna*.

spieler zurückgehend –, Spielverbote zu Karneval, strenge Reglementierungen seitens der Theaterorganisatoren und stetig wachsende Schulden, machten der Truppe zu schaffen. Auch das Ausbleiben von Einnahmen aus den Eintrittsgeldern des städtischen Theaters „Ballhaus“ trug seinen Teil zur Missstimmung der Schauspieler bei. Der Hauptgrund der prekären Lage der Schauspieler aber war der große nordische Krieg. Es konnte beobachtet werden, dass das Interesse an Theatervorführungen mit Karls XII. Aufbruch in den Krieg schlagartig abnahm. Zunächst bangte man um das Schicksal des jungen Königs, war betäubt von Ängsten, wonach höfische Lustbarkeiten, darunter auch das Theater, in den Hintergrund traten, bzw. treten mussten. Dass der Regent, dem große Freude an den Vorstellungen der Franzosen nachgesagt wird, im Beisein seines Hofstaates nun keiner der Vorführungen beiwohnen konnte, kann m.E. bereits alleiniger Grund für das Fernbleiben der Höflinge an Theateraufführungen sein. Diese Tatsache legt nahe, dass das Hoftheater in seiner Eigenschaft mit der Präsenz des Regenten steht und fällt. Eine Beobachtung, die wiederum deutlich am französischen Hof abzulesen war, wenn es darum ging, sich dem König räumlich zu nähern, um in der höfischen Hierarchie aufzusteigen. Die regelmäßig wiederkehrende Indifferenz der schwedischen Höflinge gegenüber den Schauspielen könnte allerdings auch auf ihre – obwohl schwer ermittelbaren – Publikumseigenschaften zurückzuführen sein. Nachweisbar ist, dass nicht alle Mitglieder des Hofes der französischen Sprache mächtig waren. Selbst die kulturliebende und gebildete Hedwig Eleonora ließ sich den Inhalt der Stücke unmittelbar vor ihrer Aufführung vorlesen. So tat es auch Karl XII.<sup>396</sup> Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass zum Stück *Ballet meslé de chant héroïque* eine gedruckte schwedische Übersetzung ausgeteilt wurde. Dass die französischen Stücke noch weniger städtisches Publikum erreichten – darunter die Frauen, deren Männer an der Front Kriegsdienst leisteten – ist denselben Umständen geschuldet.

Ungeachtet aller Disharmonien barg die Anstellungszeit für die Franzosen in vielerlei Hinsicht Vorteile. So sollte auch nach 1706 den Truppenmitgliedern der Ruf anhaften, Schauspieler des schwedischen Königs gewesen zu sein. Diese Zuschreibung durfte sicherlich eine gute Anstellung im Heimatland oder auch eine zukünftig hohe Besucherzahl ihrer Vorstellungen versprechen. Hinzukommend bescherte ihnen die Festanstellung in Schweden für die Zeit von 1699 bis 1706 ein geregeltes Einkommen sowie einen festen Aufführungsort und verschonte sie vom Aufwand stetiger Ortswechsel.

Aufzuzeigen, ob es nun die Rosidortruppe war, die den schwedischen Hof erstmals mit dem französischen Musiktheater in Berührung gebracht und ihn dafür sensibilisiert hat, war nicht

---

<sup>396</sup> Vgl. Dahle 1991, S. 23 f.

Ziel der Untersuchung. Diese von mehreren sekundären Quellen<sup>397</sup> ausgehende Behauptung ist aber unschwer zu widerlegen. Eine erste Konfrontation des schwedischen Hofes mit französischer Bühnenkunst geschah durch die Hofdame Aurora von Königsmarck, die mit einer Schar Adelsdamen am 7. Januar 1684 vor dem Hof Racines *Iphigénie* aufführte.<sup>398</sup> Diese Frauen trugen dem Hof überdies von Aurora selbstgeschriebene Prologe im Stil der französischen Oper vor. Dass es ihr mit den mehr improvisierten Mitteln nicht gelang, diesen Vorführungsstil am kargen schwedischen Hof zu instituieren, ist – mit Blick auf die wankende Akzeptanz der französischen Berufsschauspieler seitens des Hofes – nachvollziehbar.

Letztendlich kann festgehalten werden, dass Tessin mit der Verpflichtung einer Schauspielertruppe aus Frankreich die Pracht des Hofes zur Schau stellen und den Beweis einer kulturellen höfischen Führung zu erbringen beabsichtigte. Dem schwedischen Hof ist ein Medium aufgetroffen worden, durch welches er auf kultureller Ebene Anerkennung genoss, für welches er aber enorme Aufwendungen bereitstellte, obgleich er es in Teilen nur unzureichend verstand. Eine Anerkennung wurde der Rosidortruppe vielmehr angesichts ihrer Funktion innerhalb des kulturellen höfischen Alltags als infolge ihres Könnens zuteil. Alles in allem aber hat sich Tessins Eifer „dem König und seinen Untertanen einige Zerstreuung zu beschern und gleichzeitig dem königlichen Hof, der unter einer langen Folge von Jahren düster war, Leben und Glanz zu verleihen“<sup>399</sup> (*...bereda konungen och hans undersåtar någon förströelse, samt att gifva lif och glans åt det kongl. Hofvet som varit dystert under en lång följd av år.*) bezahlt gemacht.

## II

### Tessins d. J. Entwürfe einer Theaterarchitektur in Stockholm - Konkrete Bauaufgaben im Dienst darstellender Kunst

Tessin, dessen Ziele, Aufgaben und Pflichten als Organisator von Theater und Hoffesten im Rahmen seines Amtes als Oberintendant der schwedischen Krone vorab umrissen wurden, richtete im Anstellungsjahr der französischen Truppe 1699 gleich zwei Theater ein, welche es im Folgenden darzustellen gilt. Bei dem ersten handelt es sich um einen Theatersaal, den Tessin in die provisorische, 1697 bezogene Residenz der Königsfamilie, das *Kungshuset* einbaute. Das Saaltheater wurde zweimal wöchentlich bespielt und war neben dem Hof auch den

---

<sup>397</sup> Darunter: Silfverstolpe 1889; Jeanson 1920; Norlind 1990.

<sup>398</sup> Vgl. Maria Schildt, Gustav Düben at Work. *Musical repertory and practice of Swedish court musicians, 1663-1690*, 2014, S. 484 ff.

<sup>399</sup> Original zitiert bei Dahlgren 1866.

Stockholmer Bürgern zugänglich: der Eintritt war frei.<sup>400</sup> Das zweite Theater, das große Ballhaus (*Stora Bollhuset*), hatte bereits lange als Ballspielhaus und Spielstätte für Wanderkomödianten gedient und lag direkt gegenüber der Schlossruine an der Straße *Slottsbacken*. Das Ballhaus, äußerlich renoviert auf Kosten des Hofes, von 1699 bis 1706 unterhalten von der Rosidortruppe, stand all denjenigen offen, die sich den Eintritt leisten konnten. Die Mitglieder des Hofes bezahlten hier ebenso Eintritt wie jeder andere Gast.<sup>401</sup> Das Theater im *Kungshuset* und das Ballhaus sind nicht nur in architektonischer Sicht zwei unterschiedliche Theater, sie divergieren auch in ihrer gesellschaftlichen Ausrichtung. Die Abgrenzung besteht darin, dass der in den königlichen Palast integrierte Theatersaal ein höfisches Theater war und das Ballhaus, als Stadttheater ein von der Hofhaltung unabhängiges, von den Schauspielern betriebenes Theater. Das Ballhaus im Zentrum Stockholms war ein freistehendes Gebäude, welches somit auch räumlich losgelöst von der königlichen Residenz war, obgleich der Hof seine Erbauung sowie seine Umbauten im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts initiierte.<sup>402</sup> Es wies – wie alle Theaterbauten des 17. Jahrhunderts – keine theaterspezifische Außenarchitektur auf, was mit seiner früheren Erbauung und Nutzung als Ballspielhalle zusammenhing.<sup>403</sup> Bei der Frage nach der Entstehungsgeschichte beider Theater, nach ihren Vorbildern und auch ihrer Benutzung erscheint es hier notwendig zu differenzieren. Der Typus „Hoftheater“, welcher zunächst als baulicher Teil der herrschaftlichen Residenz auftritt, ist im Italien des ausgehenden 16. Jahrhunderts verwurzelt. Adaptiert wurde er schnell von nahezu allen europäischen Höfen.<sup>404</sup>

Große Bedeutung gewann das Hoftheater im Rahmen der politischen Darstellung absolutistischer Herrschaftsregime in den frühen Regierungsjahren Ludwigs XIV. Es avancierte hier gleichsam zum staatspolitischen Mittel erster Güte, angegriffen, kopiert aber auch übertroffen von den Habsburgern und Wittelsbachern.<sup>405</sup>

---

<sup>400</sup> Der freie Eintritt ins Theater des *Kungshusets* führte letztlich dazu, dass keine an Theatervorstellungen interessierte Person bereit war, die Eintrittspreise des Ballhauses zu bezahlen. Tessin beklagt diesen Zustand in einem Brief an Karl XII vom 23. Mai 1700, vgl. RA, *Överintendentens skrivelser till Kungl. Mah:t 1697-1726*.

<sup>401</sup> Zur finanziellen Situation der Schauspieltruppe siehe Dahle 1992, S. 31 ff.

<sup>402</sup> Zielske und Schrader konstatieren, dass der Theaterbau noch im 18. Jahrhundert eine „höfische Baugattung“ war, auch wenn die Architekturen separat von der Residenz erschienen. Dies gilt vornehmlich für Hoftheater im deutschsprachigen Raum, vgl. Schrader 1988; Harald Zielske, *Deutsche Theaterbauten bis zum 2. Weltkrieg*, 1971.

<sup>403</sup> Bei der Wahl eines Gebäudes, in welches der Hof ein Theater bauen ließ, war die äußere Erscheinungsform der Inneren nachgestellt oder spielte letztlich keine Rolle. Francesco Santurini baute das Theater am Münchner Salvatorplatz für Kurfürst Maximilian I. in einen Getreidespeicher, vgl. Brauneck 1996, S. 420.

<sup>404</sup> Eine Großzahl der in Deutschland arbeitenden Theaterarchitekten kam aus Venedig. Die ersten deutschen höfischen Logentheater nach italienischem Vorbild entstanden in Dresden (Komödienhaus am Taschenberg 1667 eröffnet) und Braunschweig (Opernhaus von 1690), vgl. Schrader 1988, S. 186 ff. Eine Übersicht über die kontinentaleuropäische Verbreitung des Typus Hoftheater gibt Brauneck 1996.

<sup>405</sup> Helen Watanabe O’Kelly über die Turnier-Oper im deutschsprachigen Raum, *Triumphal Shews*, 1992.

Nicht nur für die Fürsten des 17. Jahrhunderts bildete der exklusive Theatergenuss ein unabdingbares Repräsentationsmittel, sondern wurde zu einer gewichtigen gesellschaftlichen Plattform, einem panoptischen Medium des Höflings. Angelpunkt für die Existenz eines höfischen Theaters ergo ist der Hof.

Eine allgemeingültige Definition von „Hof“ gibt es jedoch nicht, denn die europäischen Höfe, die kleinen wie die großen sind, trotz ihrer jeweiligen Bestrebungen, dem Vorbild Frankreich gleich zu kommen, keinesfalls mit dem Hof Ludwigs XIV. zu parallelisieren. Die eigenwillige Dynamik eines jeden Hofes liegt im jeweiligen Zeremoniell, in der Zahl der Mitglieder und der politischen Schwerpunktsetzung. In der Vorliebe für Luxusgüter, im Konsumwillen und Unterhaltungsbedürfnis kommen sie jedoch – wenn auch nicht im gleichen Maß – auf einen gemeinsamen Nenner: Der Hof als Repräsentationseinheit betrachtet, wird durch die „Hofgesellschaft, in ihren formellen und informellen Gruppierungen und deren repräsentativen Aktivitäten“<sup>406</sup> konstituiert. Doris Kolesch wählt für diese Ausdrucksmöglichkeit die Bezeichnung „Ökonomie des Begehrens“, was im Sinne der „geregelten Organisation [...] sozialer Energien und Intensitäten in der höfischen Gesellschaft substantieller Bestandteil der Ökonomie der Macht und ihrer theatralen materiellen Verkörperungen ist“.<sup>407</sup> Das Theater am Hofe bot den Mitgliedern des Hofes eine Plattform, die allen Bedürfnissen entgegenkam und die da waren: das Sichtbarmachen der eigenen Person, das Konsumieren von Unterhaltung und Lustbarkeit, die Schaulust und schließlich auch – welches allein für den Monarchen gilt – die Präsentation von Reichtum und Macht nach außen (gegenüber anderen Höfen) und unten (gegenüber den Untertanen). Die Kontrolle, die der Monarch gegenüber seinem höfischen Untertan ausübte, fand ihren Ausdruck im Zeremoniell, welches im Hoftheater gleichermaßen wie anderswo im höfischen Umfeld galt. Dieser wesentliche Bestandteil eines Hofgefüges, wie es Elias trefflich schildert<sup>408</sup>, erfolgte bei den Höfen in unterschiedlichem Maße. Eine derart ausgeprägte Domestizierung des Adels, wie sie in Versailles der Fall war, fand nirgendwo eine Entsprechung. Reichlich spät im kontinentaleuropäischen Vergleich versorgte Tessin den schwedischen Hof mit einem Theater. Er schuf mit der Einrichtung eines Theatersaals eine permanente Begegnungsstätte von Hof und Kultur sowie eine Kommunikationsfläche der sozialen Rangordnung der Höflinge.

Für die Ergründung der Wahrnehmung und Nutzung des Mediums „Hoftheater“, ist man auf zeitgenössische Berichte oder graphische Darstellungen angewiesen, die im Falle Schwedens

---

<sup>406</sup> Ute Daniel begreift den Hof als Ausgangspunkt für die Untersuchung verschiedener deutscher Hoftheater tendenziell als einen strukturierten Kommunikationszusammenhang, bestehend aus repräsentativer und wirtschaftlicher Komponente, vgl. Daniel 1995.

<sup>407</sup> Vgl. Kolesch 2006, S. 67 f.

<sup>408</sup> Siehe Elias 1983.



nicht mehr vorhanden sind. Das Hauptaugenmerk bei der Rekonstruktion des schwedischen Hoftheaters im *Kungshuset* soll daher im Folgenden auf der Architekturgeschichte liegen, welche unter anderem über die Heranziehung dreier Grundrisse, Tessins Aussagen im Briefwechsel mit Cronström sowie seinem *Catalogue* und Reisetagebuch aus den Jahren 1687/88 erfolgen wird. Auf seiner dritten Ausbildungsreise setzte sich Tessin mit bedeutenden, teils bis zu diesem Zeitpunkt nicht dokumentierten Theaterstätten Europas auseinander. Besondere Gewichtung maß er der Beschreibung der Theaterhäuser Venedigs bei. Der Grund hierfür lag darin, dass die privat geführten Theater Venedigs keine Prunkbände von Theatervorführungen, Bühnenentwürfe oder aufwendig gestaltete Programme drucken ließen. Ihnen mangelte es zum einen nicht an Besucherzulauf, zudem fehlte ihnen die dem Hof inhärente repräsentative Motivation auf Außendarstellung, die ohnehin sehr teuer war. Bei der Flut neuer Libretti wäre die Herausgabe aufwendiger Drucksachen ein unverhältnismäßiger Kostenpunkt gewesen.<sup>409</sup> Fachmännisch durchdringt Tessin gemäß seiner Beschreibung die Bühnentechnik und weiß sie in einen Vergleich zu den zuvor begutachteten Pariser Theatern zu setzen. Diese Beobachtungen werden Tessin einen bedeutenden Anstoß für seine Ideenfindung hinsichtlich der Theatereinrichtung des großen Ballhauses – das Arrangement der Sitzplätze, die Ausrichtung der Bühne sowie die Bühnentechnik betreffend – gegeben haben.

Als selbständiges, von der Residenz isoliertes Gebäude – wenn es auch in früherer Zeit gegenüber dem alten Schloss lag – läuft das alte Stockholmer Ballhaus nach seinem Umbau im Jahr 1699 unter der Kategorie „öffentliches Theater“. Während der gustavianischen Ära (1771-1792) war es als höfisches Theater in der Stadt angesehen, wonach es ab 1773 die schwedische Nationaloper beherbergte. Theatersäle innerhalb einer Residenz befanden sich in jener Zeit nur in den Schlössern Ulriksdal, Gripsholm und Drottningholm.

Die baugeschichtliche Erfassung der Stockholmer Wirkungsstätten erheben Anspruch auf den Versuch einer quellennahen Erschließung. Die zeitgleiche Entstehung zweier Theaterstätten sind Ausdruck für Tessins Eifer, dem Hof und der Stadt einen (vielleicht) lang ersehnten kulturellen Raum zu verschaffen: Die erste (Theatersaal im *Kungshuset*) erbaut, um dem Hof die universal legitimierte „exklusive Unterhaltung“ sowie die „ästhetisch-intellektuelle Selbstbestätigung“ zu gewähren; die zweite (Ballhaus) errichtet, um das Bedürfnis der gesellschaftlichen Elite von Aristokratie und erlesenem Bürgertum nach gehobener Unterhaltung im öffentlichen Raum abzudecken.

---

<sup>409</sup> Die Organisation und Finanzierung von Opernproduktionen in den venezianischen Häusern zur Mitte des 17. Jahrhunderts legt Glixon vor, vgl. Beth und Jonathan Glixon, *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in seventeenth-Century Venice*, 2006.

## 1. Der Theatersaal im *Kungshuset*

### *Wrangelska Palatset*

Eine zentrale Rolle für das schwedische Hoftheater und höfische Feierlichkeiten nahmen die großen Säle des *Kungshusets*, ehemals *Wrangelska palatset*, ein.<sup>410</sup> Im größten Saal, dem sogenannten *Rikssal*, ließ sich Karl XII. zum neuen König krönen – entgegen dem 500-jährigen Krönungsritual im Dom zu Uppsala – und in ihm gab die Rosidortruppe von 1669 bis 1706 mit Unterbrechungen zweimal wöchentlich Theatervorstellungen. Hier fanden Maskenbälle und Geburtstagsfeiern einzelner Mitglieder der Königsfamilie statt. Der Palast, welcher inmitten Stockholms Stadtinsel Riddarholmen gelegen ist, grenzt mit seinem Westflügel direkt an den Mälarenstrom an. Die imposante, dreistöckige Architektur blickt auf eine lange Geschichte zurück, welche bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts reicht.<sup>411</sup> Der frühere Namensgeber und Erbauer des Palastes, Carl Gustav Wrangel (1613-1676) engagierte auf Königin Christinas Anraten hin für die Bebauung seines großzügigen Grundstücks Nicodemus Tessin d. Ä. Bis jener allerdings seine Pläne umsetzen konnte verstrichen einige Jahre, denn der Architekt befand sich auf einer Italienreise. In der Zwischenzeit beauftragte Wrangel Fortifikationsingenieure (ihre Nationalität ist unbekannt), welche seinen Vorstellungen eines Gebäudes italienischer „manier“ wohlgemerkt nicht nachkamen.<sup>412</sup> Als sich Tessin d. Ä. im Jahr 1657 dem Projekt widmen konnte, mussten die bis zu diesem Zeitpunkt errichteten Grundmauern aus statischen Gründen abgerissen werden.<sup>413</sup> Das Gebäude, bestehend aus einem Hauptflügel und zwei an ihn herangesetzten, einen Vorhof rahmenden Seitenflügel, ist auf einem abschüssigen Gelände errichtet. Diese Situation erforderte die Anhebung des Ehrenhofes im Süden auf eine Geschosshöhe über dem Straßenniveau und der Erbauung einer zum ersten Geschosß führenden Treppe, wie es Marots Stich in Dahlbergs *Suecia Antiqua et Hodierna* (Abb. 32) zeigt. Der Palast verfügte auf Südseite somit über ein hohes Sockelgeschoß, zwei Ober-, ein Mezzanin- und ein Dach mit Lukarnen. Aufwendige Stuckaturen gliederten die Fassade. Auf Segmentbögen sitzende Frauenbüsten und Festons oberhalb der Fensterreihe zeichneten das

---

<sup>410</sup> Der Palast beherbergt heute den obersten Gerichtshof Schwedens. Die letzten umfangreichen Renovierungsmaßnahmen fanden in den Jahren 2003-2004 statt: <http://www.sfv.se/sv/fastigheter/sverige/stockholms-lan-ab/riddarholmen/wrangelska-palatset-pa-riddarholmen/>

<sup>411</sup> Christina von Schweden schenkte ihrem General als Anerkennung seiner militärischen Verdienste ein großes Baugrundstück im Jahr 1648. Zur Baugeschichte siehe Sirén, *Gamla Stockholmshus af Nicodemus Tessin d.ä. och några samtida byggnader*, 1912/13, 2 Bd.; Tord O:son Nordberg, „Wrangelska palatset“, in: *St. Eriks årsbok*, 1947; Gerhard Eimer, *Carl Gustav Wrangel som bygherre i Pommern och Sverige*, 1961.

<sup>412</sup> Vgl. Eimer 1961, S. 120.

<sup>413</sup> Zum Vorgehen Tessins d. Ä. siehe Neville 2009.

*piano nobile* als solches aus.<sup>414</sup> Die einzelnen Gesimse schienen von Konsolen links und rechts neben den Fenstern getragen zu sein. Die zwischen den Fenstern gelegenen Fassadenabschnitte gaben sich als kassettierte Flächen zu erkennen, während die Gebäudekanten zurückgehalten rustiziert waren. Zu einem von Säulen gerahmten Portal im ersten Obergeschoss führte von der dem Grundstück angehörigen Hafeneinfahrt eine vierläufige, terrassierte Treppeanlage (Abb. 33). An der Westfassade vollzog sich eine stärkere Trennung von den – es waren hier zwei übereinander liegende – rustizierten Sockelgeschossen zu den Hauptgeschossen, deren Fassade mit der Hoffassade gleich gestaltet war.

An den Dächern ließ sich ebenso gut die Organisation der einzelnen Baukörper ablesen: Das zu einem eigenständigen Stockwerk ausgebaute Dachgeschoß wurde mit einer Balustrade bekrönt, auf der in den Abständen der Fensterreihen Statuen platziert waren.<sup>415</sup> Die Kuppeldächer zweier mächtiger Rundtürme zur West- bzw. Wasserseite verschluckten das Mezzaningeschoß und besaßen jeweils eine überkuppelte Laterne mit Rundbogenfenstern. Die breiten Seitenflügel schlossen nicht bündig an den Hauptflügel an, sondern ragten in süd- und nördlicher Richtung aus dem Gebäudekomplex heraus. Zwei quadratische Risalite, welche ebenfalls durch ihre gewalmten Zeltdächer mit hoher Laterne als Türme wahrnehmbar waren, standen den Seitenflügeln zur Straßenseite hin vor. In Richtung Ehrenhof verfügten die Seitenflügel jeweils über drei Gauben. Der Übergang der Seitenflügel zum Hauptflügel war durch Dach und Fassade besonders betont. Anstelle der rechteckigen Fensterrahmen platzierte Tessin d. Ä. an dieser Stelle zwei Rundbögen im ersten und zweiten Geschoß. Oberhalb des Mezzanins wurde die Fassade mit dem gewohnten Zierrat um ein Stockwerk weitergeführt und endete schließlich in einem Zeltdach, welches ebenfalls über kleine Gauben verfügte.

Die Inneneinrichtung des Palastes, und hier besonders die des großen FestsaaIs, kennt man lediglich von einem geplanten Bildkonzept Klöcker-Ehrenstrahls. Eine undatierte Handschrift, die detailliert über die Raumaufteilung des Palastes informiert, ist vom Künstler selbst unterzeichnet und weist auf ein größeres Ausstattungsprojekt hin.<sup>416</sup> Unsicher bleibt, ob Klöcker-Ehrenstrahls Bildprogramm realisiert worden ist. Der Palast brannte im Jahr 1693 bis auf seine Mauern gänzlich aus, womit die Inneneinrichtung unwiederbringlich zerstört war.

### *Der Einbau des Saaltheaters 1699*

---

<sup>414</sup> Ein Brand im Jahr 1802 verwüstete selbst das Äußere des Palastes. Heutzutage ist die Fassade schlicht und schmucklos gehalten.

<sup>415</sup> Das gesamte Dachgeschoß wurde durch einen Brand im Jahr 1693 gänzlich zerstört, vgl. Catrine Arvidsson, „Wrangelska palatset eller Kungshuset“, in: *SFV kulturvärden*, 2003.

<sup>416</sup> RA, E 8110, *Rydboholmssamlingen*, Bih. Vol. nr 21.

Seit dem großen Schlossbrand *Tre Kronors* des Jahres 1697 widmete sich Tessin d. J. nun der Renovierung des wrangelschen Palastes, den die Königsfamilie als ihre temporären Residenz wählte, war er doch der größte Palast in ganz Stockholm.<sup>417</sup> Aus dieser Zeit existiert lediglich ein Grundriss des ersten Obergeschosses (Abb. 34).<sup>418</sup> Tessins Handschrift auf diesem Blatt, mit einer Durchnummerierung aller Räume, klärt über die Nutzung der Zimmer auf. Die gesamte 1. Etage des Südflügels, einschließlich des südlichen Turms, mit Kabinetten, Garderobe, Alkoven und Audienzzimmern war von Hedwig Eleonora bewohnt. Im gegenüberliegenden, nördlichen Flügel waren dem Grundriss zufolge Angestellte des Hofes untergebracht. Später wurden diese von der königlichen Verwaltung, den Räten und dem höher gestellten Adel für geschäftliche Zwecke genutzt.<sup>419</sup> Die Verzeichnung der Treppenhäuser in diesem Grundrissplan gibt zu erkennen, wie man in die obere Etage gelangte. Dies ist für die Klärung der Zugänglichkeit des Theaters wichtig.

Um das Innere der Festsäle des königlichen Palastes – im Besonderen aber die Theatereinrichtung des großen Saals – nachvollziehen zu können, ist der Rückgriff auf weitere Quellen nötig. Zur Veranschaulichung des Theatersaals sind einzelne, mit verschiedenen höfischen Anlässen verbundene Zeichnungen, Pläne und Skizzen von besonderem Gewicht. Die Korrespondenz zwischen Tessin und Cronström, Tessins Reisejournal und seine späteren Schriften, der *Catalogue* 1712 und das *Traicté* 1717, werfen Licht auf die architektonischen und künstlerischen Ideengeber des höfischen Theatersaals. Auskunft über die Innengestaltung der Säle geben ferner Tessins Festberichte der höfischen Divertissements, die er in den großen Sälen des *Kungshuset*s veranstalten ließ, nämlich die Maskeraden im Jahre 1700.<sup>420</sup> Das im südlichen Eckturm eingerichtete Audienzzimmer Hedwig Eleonoras diente für das Verkleidungsbankett am 15. Januar 1700 als Speise- und Ballsaal.<sup>421</sup> Der runde Saal war durch eine von Hermen getragene Galerie ausgekleidet.

Zum Theater umfunktioniert diente der große Saal im zweiten Obergeschoß am 9. Februar 1700 als Festort einer großen Maskerade mit 800 Teilnehmern.<sup>422</sup> Zur Belustigung der Fest-

---

<sup>417</sup> Schloss Karlberg war lediglich in der Sommerzeit bewohnbar und lag damals abseits des Stadtzentrums, vgl. Karin Andersson, *Karlbergs slott*, 2011.

<sup>418</sup> Sirén, welcher den Grundriss als erster publiziert hat, ist irrtümlich vom 2. Obergeschoss ausgegangen, wobei er die größeren Säle A. und B. als Trabantensäle betitelt, welche Festen und Staatszeremonien zur Verfügung standen., vgl., Sirén 1912/13.

<sup>419</sup> Über die Funktionen aller Räume des Palastes schreibt Sture Holmbergh, *Rundvandringar i Svea Hovrätts byggnader*, 2009.

<sup>420</sup> Die Festberichte erfahren in einem späteren Kapitel eine konzentrierte Begutachtung, wenn es um die von Tessin am schwedischen Hof arrangierten Feste, den Festschmuck, Festabläufe und Verkleidungspraktiken geht, siehe Teil III.

<sup>421</sup> Vgl. UUB L 512, *Hofdramatik*, *Relation de la grande masquerade qui se fist à Stockholm le 15e Janvier 1700*, Anhang II.

<sup>422</sup> Vgl. UUB L 512, *Hovdramatik*, *Relation du divertissement qui se fist à la Cour le 9 Fevr 1700*.

gesellschaft kam die Theatermaschine zum Einsatz, die während des Festes von der einen zur anderen Seite des Raumes – gleich einem festlich geschmückten Wagen – fuhr. Zu ebendiesem Saal, der nachweislich von 1699 bis 1706 das höfische Theater beherbergte, sind einige Fragen bis heute nicht gestellt worden: Welche Bedeutung kam seiner Existenz innerhalb des alltäglichen kulturellen Hoflebens zu? Welchen theaterbaulichen Traditionen folgte er?

Beim Umbau des Palastes zum ersten Wohnsitz der königlichen Familie wurden die Dachböden zur Etagen voller Höhe ausgebaut und die Decke des alten Ballsaals im Hauptflügel zum Mezzaningeschoß hin eingerissen. Dadurch gewann der große Saal im *piano nobile* die doppelte Höhe. Von Eckturm zu Eckturm und Wasserseite zur Hofseite maß er 31,5 Meter in der Länge, zwölf Meter in der Breite und acht Meter in der Höhe.<sup>423</sup> An ihn waren kleinere, als Kleiderkammern dienende Nebenräume angeschlossen.<sup>424</sup> Über die Einrichtung des Saales ist nur so viel bekannt, als dass er seine Pracht ausschließlich von Tapissereien und Kronleuchtern bezog.<sup>425</sup> Den Einbau einer zwar abbaubaren, aber dennoch dauerhaften Theatereinrichtung mit Bühne, Bühnenmaschine und Auditorium stellt die Forschung bisher in Frage und geht von einer provisorischen Theatereinrichtung aus.<sup>426</sup> Für diese Annahme spricht zunächst die anfängliche Nutzung des Saales seitens des Hofes für Messen, Krönungsmahlzeiten und andere Staatsakte, welche der Hof zukünftig sicherlich nicht auf der Bühne und den Zuschauerrängen abzuhalten gedachte. Die regelmäßigen Aufführungen (zweimal pro Woche) der französischen Schauspieler im *Kungshuset* ab dem 20. November 1699 bis zu ihrer Abreise im Jahr 1706 machen das ständige Ein- und Ausräumen einer massiven Bühnenmaschine sowie der Sitzbänke und Podeste unvorstellbar. Die Einrichtung des Theaters stand im Zusammenhang mit der Anstellung der Rosidortruppe: Die Rechnungsbücher der Zeit belegen, dass Zimmerleute vom 16. bis zum 21. Oktober 1699 das Theater, Bühne und Sitzbänke (Zuschauertribünen) im *Rikssal* angefertigt und aufgestellt haben, unterzeichnet von den französischen Schauspielern.<sup>427</sup> Neben den im Rechnungsbuch genannten Bänken, welche Zuschauerplätze boten, verfügte der Raum über kleine Zimmer (*logerne*) und Galerien (*lafwarnas*), ebenfalls durch Zimmerleute erstellt und durch Soldaten der königlichen Garde „während des Tages und der

---

<sup>423</sup> Vgl. Holmbergh 2009, S. 180.

<sup>424</sup> Unklar ist, zu welchen Seiten sich die als Kleiderlager genutzten Räume befanden. Eventuell gliederten sie sich an die Nordseite des Saals an – entgegen Sture Holmberghs Vermutung, die drei oder vier kleineren Räume könnten eine Etage unterhalb des großen Saals gelegen haben, vgl. Holmbergh 2009, S. 64.

<sup>425</sup> Vgl. ebd., S. 30.

<sup>426</sup> Vgl. Dahle 1992; Gunhild Karle, *Kungligt fest-, teater- och musikliv under 400 år. Gustav Vasa – Oskar II.*, 2008; Neville 2009.

<sup>427</sup> *Efterskräfne timmermän, hafva ifrån och medh den 16 octob. 1699 till och med den 21 Ditto, arbetadt uppå Theatherens samt bänkarnas uppsättiande och förfärdigande i Rikssahlen och den fransöska Commedianterne, det nedertecknade atterteras*, Sl. A, *Slottsräkenskaper* GI:112 sid. 2642.

Nacht“ errichtet.<sup>428</sup> Tessins Bezeichnung des Saals als „Theatre“ oder „Amphitheatre“<sup>429</sup> stützt die für die Beibehaltung der Theaterausstattung im Saal sprechende Sichtweise. Denkbar ist zwar, dass die Theatereinrichtung, bestehend aus Bühne – inklusive Bühnenbilder und Kulisseneinschüben – Zuschauerrängen und Theatermaschine aufgrund ihres Materials (Holz) flexibel ein- und ausbaubar war. Jedoch erscheint der hierfür betriebene Aufwand im Turnus weniger Tage zu groß.

Die Anlage und Ausstattung des großen Saals ist lediglich anhand der für einzelne Ereignisse angefertigten Grundrisszeichnungen zurückzuverfolgen. Aus der Zeit des Umbaus vom *Wrangelska Palatset* zum *Kungshuset* ist kein Grundrissplan des obersten, sprich des zweiten Obergeschosses, erhalten. Veranschaulicht ist das Innere des Saals in einem Grundriss, der die Einrichtung des Raums anlässlich der Taufe Prinz Gustafs III. im Jahr 1746 festhält (Abb. 35). Für diesen Anlass und gemäß des Plans, war die Theatereinrichtung augenscheinlich abgebaut, womit der Grundriss lediglich über die Rahmenbedingungen der Architektur aufklärt. Auf der Wasserseite sind sieben, und auf der Hofseite neun Fenster eingezeichnet. An nördlicher Schmalseite des Saals tritt eine Art Bühne in Erscheinung, welche durch eine zu den Seiten abgerundete Treppe begehbar war. Ein entlang der Bühne verlaufendes Band mit sieben Punkten verkörpert eine die königlichen Herrschaften abschirmende Balustrade. In diesem Bereich, so erklärt es die Legende des Blattes, befand sich das Taufbecken mit Täufling, Erzbischof und König. Auf der gegenüberliegenden Seite ist eine rings um ein Podium laufende Fläche als „Orchester“ betitelt. Zuschauerbänke werden als dünn gestrichelte Streifen ausgezeichnet. Von diesen Sitzbänken sind acht vor dem Orchesterbereich hintereinander gestellt und jeweils drei entlang der Fensterseiten. Mittig sind die längsseitigen Bänke jeweils durch eine Loge, bzw. einen Balkon unterbrochen, welche laut Legende den Außenministern vorbehalten waren. Bei der in diesem Grundriss dargestellten rudimentären Möblierung kann es sich schlichtweg nicht um die Ausstattung des von Tessin eingerichteten höfischen Theaters gehandelt haben. In der Darstellung der Tribünen für Königsfamilie und Orchester fehlt jeder zeichnerische Hinweis auf eine Theatermaschinerie. Auch ist in diesem Plan keine Einteilung des Raumes in Bühne, Proszenium, Parterre, Amphitheater oder Zuschauerränge auszumachen. Es ist anzunehmen, dass mit der Abreise der Rosidortruppe das damit überflüssige Theater aus dem Saal entfernt wurde.<sup>430</sup>

---

<sup>428</sup> Vgl. ebd., S. 2644, 2656, 2706, 2707, 2716.

<sup>429</sup> Vgl. UUB L 512, *Hovdramatik, Relation du divertissement qui se fist à la Cour le 9 Fevr 1700*.

<sup>430</sup> Der große Saal des *Kungshusts* wurde nach der Abreise der Rosidortruppe nicht mehr für Theatervorstellungen genutzt. Die nächste festangestellte Theatertruppe aus Frankreich kam erst im Jahr 1753 nach Stockholm und gab ihre Vorführungen im großen Ballhaus sowie in verschiedenen Theatersälen Schloss Drottningholms, vgl. Beijer 1981 und 1989.

Der Einrichtung des Saals als Theater wird sich sukzessive und zunächst über den Bühnenabschnitt genähert. Eine Idee von der Bühne mit ihren Kulisseneinschüben liefern Dokumente des Jahres 1699. Die Rede ist von Jean Saint-Hillaire d'Olivets Einbauplänen der Bühnenbildentwürfe in Skizzenform (Abb. 36 bis 39). Die darauf handschriftlich verzeichneten Anmerkungen gehen auf Cronström zurück. Bei diesen Skizzen handelt es sich um zwei beidseitig beschriebene Blätter. Die erste Skizze, betitelt mit *Plan du theatre*, liefert eine schlichte Übersicht über die Anordnung der Kulisseneinschübe und ihre Abstände in Breite und Tiefe der Bühne. Fünf Kulissen zu jeder Seite bewegen sich in paralleler Anordnung in Richtung Schlussprospekt zu einander hin, d. h. die horizontalen Abstände zwischen den Einschüben verringern sich, je weiter sie an den Hintergrund heranrücken. Die Höhe jeder Kulisse nimmt um jeweils neun Zoll ab, ebenfalls von vorne nach hinten verlaufend (siehe Abb. 37). Dies hängt damit zusammen, dass die Bühne in Richtung Schlussprospekt ansteigt und die Kulissen somit zwingend niedriger werden. Trotzdem schließen die Kulissen nicht in gleicher Linie, sondern verlieren trotz Anstieg der Bühne an Höhe. Zur Mitte hin, so ist es auf einem zweiten Blatt verzeichnet (Abb. 38), kann jede Kulisse um ein französisches *pied* verlängert werden. Die parallel zum Schlussprospekt verlaufenden Kulissen waren Bérains Vorliebe für einen illusionierten Raum geschuldet, dessen perspektivische Entfaltung mehr über die Bemalung der Wände als über ihre Stellung erfolgen sollte.<sup>431</sup> Dies stellte Tessin während seines Besuchs im Palais Royal fest: *M:r Berain approbiret gantz nicht dass die scenen schef stehen, sondern souteniert gantz und gar, dass die perspective lass den in den gebeüen muss schef werden.*<sup>432</sup> Der Schlussprospekt war mit 36 *pied* in etwa 11,5 Meter lang und nahm folglich die gesamte Breite des Saales ein. Ausgehend von diesem Bildmaterial war die Bühne schätzungsweise zwischen sieben und acht Meter tief. Gemeint ist hiermit die Fläche zwischen Orchesterbereich und Schlussprospekt. Die erste Kulisse reichte mit 18 *pieds*, also mit 5,7 Metern, bis zu einem Meter unter die Saaldecke, rechnet man die vier *pieds* mit, um die die Bühne erhöht lag. Wo nun aber ein Rahmen die Bühne zu allen Seiten hin begrenzte, ist anhand der Einbauskizzen nicht auszumachen.

---

<sup>431</sup> Üblich war es allerdings auch, die einzelnen Szenen schräg zum Schlussprospekt verlaufen zu lassen, was den Vorteil hatte, dass es den Zuschauern nicht möglich war, hinter die Kulissen zu blicken. Schräg verlaufende Kulissen besaßen beispielsweise folgende Theater: *Teatro SS. Giovanni e Paolo* in Venedig; Die Amsterdamer *Schouwburg*; die *Salle des Machines des Tuileries* mit um 20 Grad eingedrehten Kulissen; ein Theatergrundriss aus Andrea Pozzos Schrift *Perspectiva pictorum e architectorum* (1697) zeigt ebenfalls die schräge Anordnung der Kulissen. Eine Variante der schrägstehenden Kulissen war die, dass lediglich die zwei vorderen Kulissenpaare schräg zu den übrigen Kulissen und Prospekten verliefen. Dies war der Fall beim Entwurf des *Teatro di Tor di Nona* in Rom und beim *Teatro S. Lucca* in Venedig (Letzteres von Tessin skizziert in: *Travel Notes*, S. 363, FIG 207).

<sup>432</sup> *Travel Notes*, S. 176.

Eine von Tessin ausgeführte Grundrisskizze zeigt den Bühnenbereich, so wie er während des letzten Auftritts der Rosidortruppe eingerichtet war (Abb. 40). Hierbei handelt es sich um das letzte Blatt eines handschriftlichen Programms, welches auch in gedruckter Version in der Königlichen Bibliothek in Stockholm aufgehoben wird.<sup>433</sup> Die Skizze zeigt den Bühnenaufbau des letzten Aktes einer Aufführung der Adelskinder des schwedischen Hofes anlässlich des sechsten Geburtstags Herzog Karl Friedrichs am 19. April 1706. Zwar ist hier nicht der gesamte Raum dargestellt, jedoch lässt sich leicht erkennen, dass die Bühne um mehrere Kulisseneinschübe bzw. Standbilder in den Parterrebereich verlängert wurde. Auch war das Bühnenbild, laut Tessins Beschreibung und dem gedruckten Programmheft, ein gänzlich Neues. Die berainesken Bühnenbilder des Jahrs 1699 wurden laut der französischsprachigen Broschüre in der Bühnendekoration partiell eingesetzt. Tessin erweiterte die Bühne auf das Parterre, um den zahlreichen Akteuren und Requisiten den erforderlichen Platz einzuräumen. Auf der Skizze markiert eine gestrichelte Linie die Grenze der Bühne zum Parterre, auf welchem die obere Reihe der Kulisseneinschübe um fünf weitere ergänzt wird. Hierbei könnte es sich um einfache Standbilder gehandelt haben, welche weder vor, noch zurückgeschoben wurden und folglich nicht mit der Theatermaschine verbunden waren. Im Anschluss an die Theatervorführungen, von denen es drei gab, soupierte der junge Adel in seiner Theaterkostümierung direkt auf der Bühne. Die Anordnung der Tische ist auf dem Blatt dargestellt. Eine Legende hilft dabei, die Sitzplatzverteilung zu verstehen. Der junge Herzog – zuvor als Zuschauer das Spektakel genießend – saß während des letzten großen Auftritts inmitten der Festtafeln an seinem eigenen runden Tisch.

Ein weiterer Plan, dessen rückseitige Beschriftung mit dem Titel *barncomedien*, der Jahreszahl 1706 und dem Ort (*Wrangelska huset, Riddarholmen*) auf dasselbe Ereignis, die Geburtstagsfeier Karl Friedrichs, verweist, gibt schließlich den gesamten Saal zu erkennen (Abb. 41). Jedoch ist hier weder die Erweiterung der Bühne um das Parterre, noch sind die Festtafeln verzeichnet. Der Schlussprospekt reicht, wie es die technischen Angaben Cronströms bestätigen, von der einen bis zur anderen Saalseite. Auch sind fünf Kulissen zu jeder Seite der Bühne sichtbar, wobei die vier vom Hintergrund kommenden, in Richtung Zuschauerraum verlaufenden Einschübe mit doppelten Linien gezeichnet sind. Sie verfügen alle über das gleiche Maß und die gleichen Abstände zueinander. Lediglich die ersten, nah am Zuschauer platzierten Kulissen zu beiden Seiten sind kürzer und einfach gezeichnet, was für ihre Unbeweglich-

---

<sup>433</sup> Das handschriftliche Programm Tessins befindet sich in der Uppsalarer Bibliothek: UUB L 514 *Statsceremonierna, Argument du Prologue*, S. 7; gedruckte Version: KB, *Feste royale, representée à la cour, au jour de la naissance de son altesse serenissime monseigneur le prince Charles Frideric, duc de Schlesvig & Hollstein Gottorp*. Autor der Stücke war allerdings der französische Schauspieler François de la Traverse de Sevigny.



keit spricht. Demnach ließen sie sich nicht zu Bühnenmitte hin verlängern bzw. verschieben. Der Grundriss mit dem Titel *barncomedien* gibt zu verstehen, dass die technischen Angaben, mit denen Cronström die Sendung der berainesken Bühnenentwürfe versehen hatte, an dieser Stelle, bis auf die vorderste Kulisse, im Grundkonzept umgesetzt worden sind. Alle Kulissen erscheinen im gleichen Format und verlaufen parallel zueinander. Tessin, der die Maße der Pariser Bühnenentwürfe als zu klein empfand und die hierdurch geschaffene Einsichtnahme des Publikums hinter die Prospekte bemängelte, mag die einzelnen Bühnenelemente eigenständig vergrößert haben, welches jedoch im Bühnengrundriss *barncomedien* nicht sichtbar wird.<sup>434</sup>

Der Zuschauerraum gliedert sich gemäß dem Plan an den Orchestergraben an, dessen Grenze zum Parterre gerundet ist. Das Parterre wird in Richtung Südseite durch zwei Stufen abgescrängt geschlossen. Zudem ist es zur rechten und linken Seite von jeweils neun Quadern flankiert. Diese Zuschauerplätze scheinen in erhöhter Position gelegen zu haben. Mit schmalen Schraffuren sind sie andeutungsweise dreidimensional vorgestellt, was dafür sprechen könnte, dass es sich hierbei um einzelne, von besonderen Personen beanspruchte Sitzplätze gehandelt hat. Auf einer podestähnlichen Zone hinter dem Parterre stehen wiederum vier trapezförmige Sitze gleicher zeichnerischer Art. Sie waren, ihrer Größe und Anordnung nach, der königlichen Familie vorbehalten. Zu den Seiten der königlichen Plätze finden sich wiederum jeweils drei Sitze und hinter diesen jeweils drei schräg in den hinteren Raum verlaufende Zuschauerbänke. Parallel zum Parterre, hinter den erstgenannten quaderförmigen Plätzen befindet sich jeweils eine durchlaufende Bank. Dass der Zuschauerraum von der Südseite des Saals bis zur Bühne hin abfällt, verrät eine von der Hinterwand des Raumes zu den herrschaftlichen Plätzen auf das Podest führende Treppe. Dass die Angehörigen des Königs den Saal ausschließlich von dieser Seite betraten, ist sehr wahrscheinlich, denn die Geschwister Karls XII. bewohnten das mit dem *Kungshuset* auf südlicher Seite verbundenen *Creuusiska Huset*. Auch der König selbst, dessen Appartements sich direkt an den großen Saal anschlossen, gelangte über diesen Eingang direkt zu seinem Sitzplatz.<sup>435</sup> Schließlich lagen auch Hedwig Eleonoras Appartements, wie bereits gesehen, im Südflügel der Residenz.

Dass der Saal über Logen im Sinne von Theaterlogen verfügte, ist zweifelhaft, da es hierzu keinerlei zeichnerische Hinweise gibt. Ungeklärt ist zudem, wo sich die Kleiderkammern, bzw. Magazine des Theaters befanden. Diese waren – laut der Rechnungsbüchereinträge als *logerne* bezeichnet – kleine Nutzräume. Wenn sie – und das ist denkbar – als Kleiderkam-

---

<sup>434</sup> Vgl. Beijer 1922, S. 23.

<sup>435</sup> Über die Verortung der königlichen Appartements gibt ein Brief Tessins Auskunft, vgl. RA, *Tessinska samlingen*, E5716, Tessin an Cronström, 29.3.1699.

mern und Umkleideräume der Schauspieler zur Theaterausstattung gehörten, kann man sie wohlmöglich direkt hinter die Bühne, in Richtung Nordturm verorten.

Anstatt raumgreifender Logenränge könnten, dem Grundriss zur Folge, Zuschauergalerien entlang der Saallängsseiten verlaufen sein. Diese verdeckten die unterste Fensterreihen des Raumes, welche vor dem Einbau des Theaters mit Tapisserien abgehängt waren. Der Plan lässt allerdings nicht erkennen, von wo aus die Galerien betreten werden konnten. Vermutlich aber führten schmale Holztreppen an südlicher Saalseite zu den Emporen.

Dem Grundriss *barncomedien* nach verengte sich der Zuschauerraum zur südlichen Schmalseite hin, besaß folglich die Form eines Trapezes. Hinter den das Parterre rahmenden Quadern verläuft jeweils eine durchgehende Sitzbank, welche zeichnerisch vor den vermuteten Galerien angeordnet war. Letztgenannte, als Streifen eingezeichnete Flächen, reichen beidseitig vom Orchesterbereich – wo sie abgerundet erscheinen – bis zu der hintersten Sitzbank am Raumende (Südseite). In regelmäßigem Abstand sind an ihren äußeren Grenzen jeweils sechs kleine quadratische Markierungen auszumachen, welche die Galerie tragende Stützpfeiler gewesen sein könnten. Geht man schließlich davon aus, dass sich an den Fensterseiten Galerien befanden, so verfügte das Theater über vier Ebenen: Zum einen das längsrechteckige Parterre; eine zweite, zur südlichen Seite hin ansteigende Ebene, auf der die seitlichen Sitzplätze sowie die hinteren, schräg stehenden Sitzreihen angeordnet waren; die als Podest ausgezeichnete Königsloge sowie die zwei Zuschauergalerien an Hof- und Wasserseite. Was die Sichtverhältnisse betrifft, so ist für dieses Saaltheater eine vollständige Ausrichtung auf das Bühnenbild ausschließlich für die „Königsloge“ zu vermuten.<sup>436</sup> Den Zuschauern im Parterre verwehrten wohlmöglich die am vordersten Bühnenrand angebrachten Lichttrampen den Blick auf die unteren Regionen des Bühnenbildes. Den Theatergästen, die auf den vertikal zum Bühnenprospekt zulaufenden Sitzbänken und Galerien saßen, waren Einblicke hinter die Kulissen – folglich in die Gassen zwischen den Einschüben – gewiss, was den Effekt der Szenenwechsel für diese Zuschauer deutlich schmälerete. Dem tessinschen Grundriss ist nicht abzuerkennen, dass der zentrale Fluchtpunkt des Bühnenbildes ausschließlich mit dem Standort des Königs zusammenwirkte, woraus sich der materielle Vorteil des Souveräns gegenüber seinen Untertanen ergab. Hieraus resultierte die dem Hoftheater eigene, symbolische Konsequenz aus fiktiver Bühnenhandlung und zeremonieller Abstufung.

### *Europäische Hoftheater im Vergleich – Tessins Ideengeber während seiner Reise 1687/88*

---

<sup>436</sup> Eine Verbesserung der Sicht auch für die übrigen Zuschauerplätze geschieht schließlich auch nicht durch die Bühnenbilder „über Eck“. Diese konnten in ihrer Gesamtheit ausschließlich vom privilegierten Platz der mittleren und hintersten, meist dem Fürsten vorbehaltenen Loge, betrachtet werden, vgl. Bianconi 1991, S. 15.

## Paris

Der Gebrauch des Theatersaals im *Kungshuset* wie auch seine Maße und seine Integration in eine königliche Residenz legen den Vergleich der inneren Gestaltung des Stockholmer Saales mit der seit 1674 als erste öffentliche Oper Frankreichs geltenden Raumsituation des Palais Royal nahe. Anlass für eine Untersuchung bietet zudem Tessins Interesse für ebendieses Pariser Theater. Er berichtet in seinem Reisejournal des Jahres 1687 intensiv über seinen Besuch im Palais Royal, dessen Theatermaschine er in diesem Zusammenhang detailliert beschreibt.<sup>437</sup> Mit der Tatsache, dass Tessin für die Ausstattung seines Theaters im *Kungshuset* Bühnenbilder vom Operndesigner und Maschinisten Bérain anforderte, welcher von 1680 bis ins Jahr für die *Académie Royale de Musique* im Palais Royal tätig war, weist darauf hin, dass sich – zumindest, was die Bühne und die dazugehörige Theatermaschine betrifft – der schwedische Oberintendant eng an das Pariser Vorbild gehalten hat, auch wenn er die aus Paris kommenden Szenenbilder für die Stockholmer Bühne modifizierte.<sup>438</sup>

Bei der Bühnenausstattung war das Repertoire der Theatertruppe eine wichtige Komponente, auf welches das Design und die technischen Faktoren der Szene ausgelegt waren. Da die Rosidortruppe in Schweden keine überaus aufwendigen Operninszenierungen vorstellte, waren hier meist einfache Szenenwechsel durch Kulisseneinschübe ausreichend.<sup>439</sup>

Das Palais Royal verfügte allerdings über Theatertechnik, die Wolken, Himmelskörper oder prunkvolle Wagen von der Decke hinablassen oder eine Seeschlacht in wogenden Wellen sowie ganze Chöre auf schwebenden Galerien im Bühnenbild erscheinen lassen konnte.<sup>440</sup> Laut Tessins Reisejournal wurde die Maschine im Palais Royal über einen runden Balken gesteuert, der zwei Etagen unterhalb der Bühne gelegene Zahnräder bewegte und mit seiner Drehung die Kulisseneinschübe auf der Bühne in Gang setzte.<sup>441</sup> Die Kulissen, von Tessin als *falsche thelare*<sup>442</sup> betitelt, verliefen in Kanälen auf der Bühne und wurden entweder oben durch Seile an Stangen befestigt (dies galt vornehmlich für die Soffitten), durch Schlitz im Bühnenboden nach oben geschoben oder standen auf Wägen, die unterhalb des Bühnenbodens mit Rollen auf Schienen verliefen. Diese Technik, welche von einer zentralen Stelle gleichzeitig mit allen anderen Kulissenelementen in Bewegung gesetzt werden konnte, be-

---

<sup>437</sup> Vgl. *Travel Notes*, S. 175 f.

<sup>438</sup> Vergleichbare Einzelheiten zwischen der Theatermaschine des Palais Royale sowie des Theaters im *Kungshuset* lassen sich mangels Beschreibung und Zeichnungen nicht nachvollziehen.

<sup>439</sup> Siehe die Repertoireliste der Rosidortruppe in Beijer 1989.

<sup>440</sup> Vgl. *Travel Notes*, S. 175; *Dans l'Atelier des Menus-plaisirs du Roi* 2010; De La Gorce, Bérain. *Dessinateur du Roi Soleil*, 1986, S. 69; Weigert 1937, S. 55.

<sup>441</sup> Vgl. *Travel Notes*, S. 175. Diese technische Konstruktion ging auf Giacomo Torellis Erfindung eines simultan verlaufenden Bühnenwechsels zurück.

<sup>442</sup> Ebd., S. 175.

zeichnet Tessin in seinen Reiseaufzeichnungen als *Anime*.<sup>443</sup> Den gesamten Mechanismus trieben Pferde an, die sich oberhalb des Auditoriums, auf Dachbodenhöhe des Palais Royal befanden. Von hier aus hatten die Maschinisten, welche den Einsatz der Pferde lenkten, einen Blick auf das Bühnengeschehen, was den kontrollierten Wechsel der Kulissen erleichterte. Durch die Maschinerie büßte die Bühne, das heißt der Spielplatz der Akteure, an Raum ein. Die Bühne des Palais Royal war mit neun Metern Breite, 17,5 Metern Tiefe und 5,85 Metern Höhe gedrungenener als die des *Kungshuset*, jedoch bedeutend tiefer.<sup>444</sup>

Eine derart aufwendige Maschinerie ließ sich hinter und unterhalb der Stockholmer Bühne aus Platzgründen gewiss nicht realisieren. Die technische Skizzen (Abb. 37), ein Längsschnitt durch die Bühne des *Kungshuset*, welche Cronström kommentierte, gibt die Distanz zwischen Fußboden und Bühne an vorderster Stelle mit vier *pieds*, 1,2 Meter, an.<sup>445</sup> Dieselbe Skizze gibt zu erkennen, dass D'Olivet die Entwürfe auf eine zum Schlussprospekt ansteigende Bühne ausgelegt hat, wie es auch der Fall im Palais Royal war (Abb. 42). Ob Tessin, der nach seinem Verständnis von optimalen Sichtverhältnissen im Theater, diese Vorgabe im *Kungshuset* umsetzte ist nicht bekannt. Gewiss verfügte das Stockholmer Theater über einen Bühnenrahmen, der die Bühne vom Auditorium abgrenzte und die Aufhängung der Kulissen, sprich die Theatermaschine, verbarg. Ob der Raum unterhalb der Bühne über technische Konstruktionen von Zahnrädern, Balken und Seilen verfügte, bleibt reine Spekulation.

Eine Auflistung über Bühnenbedarf mit dem Titel *Memoire des choses necessaires pour les representations de la Comedie à la Cour* von Rosidor macht uns mit der Bühnenausstattung und ihrer Anbringung vertraut.<sup>446</sup> Bei dem hier gelisteten Hauptrequisit der Theateraufführung *Je vous prends sans vert* des französischen Librettisten Champmêlé handelte es sich beispielsweise um einen Maibaum, der in ein tiefes Loch im Bühnenboden gesteckt wurde. Die Konstruktion erforderte einige Stabilität, damit die Akteure um das Gebilde herumtanzen konnten (Abb. 43). Für Corneilles und Charpentiers Oper *Médée* benötigte die Truppe einen von großen Drachen gezogenen Wagen.<sup>447</sup> Für einen solchen Wagen, gleich ob er im *Kungshuset* zur Anwendung kam oder nicht, sind zahlreiche zeichnerische Vergleichsstücke aus der Hand Bérains überliefert. Über die Bühnentechnik, welche hinter einer Wagenkonstruktion und seinem Einsatz stand, klärt beispielsweise eine Zeichnung des Franzosen aus den Pariser

---

<sup>443</sup> Vgl. Tessins Beobachtungen in Venedig. Bjurström erklärt den Begriff *Anima* ebenso, 2.1966, FN 7.

<sup>444</sup> Die Maße der Bühne des Palais Royal waren gleich mit denen des Drottningholmer Theaters, welches jedoch nicht über Logen verfügte und lediglich 350 Zuschauer unterbrachte, vgl. Beijer, „Vigarani et Bérain au Palais-Royal“ in: *Publications de la Société d'Histoire du Théâtre*, 8.1956, S. 192.

<sup>445</sup> Vgl. Abb. 37.

<sup>446</sup> Vgl. RA, *Tessiniska Samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704, *Memoire des choses necessaires pour les representations de la Comedie a la Cour*, folio 3.

<sup>447</sup> Vgl. Ebd.

Archives nationales auf (Abb. 44). Dargestellt sind hier Grundriss, Aufriss, Frontalansicht und das Raster, auf welchem der Wagenaufbau fußt. Ein gezeichneter menschlicher Körper, in der schlichten Seitenansicht abgebildet, schiebt das kaskadenförmige Gefährt vor sich her. Dabei rollt er ein großes Rad in Richtung Zuschauerraum. Diese Methode, einen monumentalen Wagen, auf dem üblicherweise ein Mensch saß, zu bewegen, musste langsam von statton gehen. Sicherlich war es heikel, die genaue Endposition des Wagens auf der Bühne zu finden. Ein manuell angetriebenes Gebilde auf Rollen ist für die Bühne im *Kungshuset* sicherlich denkbar, zumal sich der Schlussprospekt mittig öffnen ließ, um einen Wagen herausfahren zu lassen. Da sich hinter der Bühne nicht viel Platz befand, könnte ein solcher Wagen in den auf nördlicher Seite angrenzenden Kleider- bzw. Umkleidekammern während der Aufführung bereitgehalten worden sein.<sup>448</sup>

Eine zur Theatermaschinerie zählende Sonderanfertigung stellte eine Schildkröte dar, welche die Zuschauer der Theateraufführungen an Herzog Karl Friedrichs Geburtstagsfeier belustigte. Diese, so heißt es im *livret* der Vorstellung, ging auf der Bühne herum, als zwei Kraniche über das Tier herfielen.<sup>449</sup> Diese zerhackten den Panzer der Schildkröte, der sicherlich aus einem flexiblen Material wie Pappmaché gefertigt wurde. Sodann entsprangen der Figur vier als Harlekine verkleidete Kinder. Wie sich die Schildkröte über die Bühne bewegte ist dem Programmheft nicht zu entnehmen. Denkbar wäre zum einen, dass eine auf Räder gebaute Tier-Plastik über die Bühne gezogen wurde oder die innerhalb des Panzers befindlichen Kinder die Gestalt trugen, so dass die Schildkröte durch die Beine der Träger fortbewegt wurde. Bei all diesen Konstruktionen, wenn auch nicht über eine mechanische Apparatur bedient, handelte es sich um spezielle, das Publikum überraschende Effekte, die Bestandteil der Theatermaschine im Ganzen waren.

Neben den technischen Bedingungen sind schließlich auch größere Divergenzen für die Zuschauerräume beider Theatersäle zu konstatieren, waren an sie doch unterschiedliche Anforderungen gestellt. Das Theater im *Kungshuset* wie das des Palais Royal war der städtischen Öffentlichkeit zugänglich. Jedoch musste der Pariser Saal ein weit größeres Publikum unterbringen. Das Parterre des Palais Royal mit 27 Sitzbänken fasste 700 Personen, während weitere 600 Zuschauer in den Logen, dem Proszenium und teils auch auf der Bühne Platz fanden.<sup>450</sup> Schweden zählte zum Ende des 17. Jahrhunderts 450 Höflinge und 60.000 Bewohner in Stockholm, von denen sich ab 1700 ein Großteil der Männer mit Karl XII. im Krieg befan-

<sup>448</sup> So ist es auch für die Maskerade vom 9. Februar 1700 zu vermuten, während der ein Wagen den gesamten Saal durchquerte. Eine detaillierte Ausführung erfolgt in Teil III.

<sup>449</sup> Vgl. KB, *Feste royale, représentée à la cour, au jour de la naissance de son altesse serenissime monseigneur le prince Charles Frideric, duc de Schlesvig & Holstein Gottorp*.

<sup>450</sup> Vgl. Henri Lagrave, *Le Théâtre et le Public à Paris de 1715 à 1750*, 1972, S. 85 f.

den.<sup>451</sup> An Ludwigs XIV. Hof residierten im Jahr 1700 zwischen 7.000 und 8.000 Höflinge, die regelmäßig Theater- und Opernvorstellungen besuchten.<sup>452</sup> 700.000 Menschen bevölkerten zu dieser Zeit Paris.<sup>453</sup> Für diese Größenordnung – es lässt sich den Pariser Bürgern jener Zeit ein gesteigerter Enthusiasmus für den Besuch von Theatervorstellung nachweisen als den Stockholmern – fiel das Palais Royal mit 1.300 Sitzmöglichkeiten viel zu klein aus.<sup>454</sup> Die Platzverteilung im Auditorium des Pariser Theatersaals vergegenwärtigt Jacques-François Blondels Grundrissplan aus seinem Buch *L'architecture française* (1754), welche seit dem letzten Umbau des Saals durch Carlo Vigarani im Jahr 1673 bis ins Jahr 1763 keiner grundlegenden Veränderung unterzogen worden war (Abb. 45).<sup>455</sup> Auf dem Grundriss ist die hufeisenförmige Anlage des Zuschauerraumes zu erkennen, die dem Parterre ausreichend Platz einräumte. Hinter dem Parterre sind schwarze Balken eingezeichnet, welche die ununterbrochenen, auf Rückenlehnen verzichtenden Sitzbänke darstellen. Der rudimentäre Plan Blondels verdeutlicht die beengten Proportion des Theatersaals, bzw. das Raumverhältnis von Bühne und Zuschauerraum.

Zwei Zeichnungen Pierre-Paule Sevins, wahrscheinlich um 1674 entstanden, liefern eine Idee von der Logenanordnung und der Sitzplätze im Proszenium des Pariser Opernsaals (Abb. 46 und 47). Der Hierarchie der Zuschauerplätze entsprechend heben sich die Etagen ornamental voneinander ab. Dargestellt sind drei Ränge mit jeweils einer vollbesetzten Loge.<sup>456</sup> Neun Personen sitzen in zwei Reihen hintereinander. Die Ränge verlaufen schräg abfallend in Richtung Bühne, wobei die Blicke der Dargestellten andeutungsweise in den Raum verteilt gerichtet sind. Im abgebildeten Proszenium Sevins tummeln sich die Herrschaften – Geschlechter sind hier durchmischt – ebenfalls in drei Etagen auf engem Raum. Ein Teil der Figuren scheint mit ausgestreckten Armen aktiv in das Bühnengeschehen eingreifen zu wollen. Hierbei soll es sich um die Aufwartung des männlichen Publikums gegenüber den schönen Schau-

<sup>451</sup> Vgl. Persson 1999, S. 92; Lars Nilsson, *Alla svenska städer: befolkning*: <http://urbanhistory.historia.su.se/cybercity/befolkning/1690t.htm>

<sup>452</sup> Über die Personenzahl am französischen Hof siehe Robert J. Knecht, „The Court of France 1550-1650“, in: *Seventeenth-Century French Studies*, 10, 1988, S. 5-22; Roger Mettam, „The French nobility“, in H. M. Scott [Hg.], *The European Nobilities in the seventeenth and eighteenth centuries*, Vol. 1, 1995, S. 127-155.

<sup>453</sup> Zu den Bevölkerungszahlen der Stadt Paris siehe Jacques Dupâquier [Hg.], *Histoire de la Population Française*, 1988.

<sup>454</sup> Im Gegensatz zu den Zuschauerzahlen der französischen Theater gewannen die Vorstellungen im Stockholmer Ballhaus beispielsweise nur geringen Zulauf, da der Eintritt im Theater der königlichen Residenz für alle kostenlos war. Der Vorstellungsort blieb überdies temporär geschlossen, so dass die französischen Schauspieler zeitweise keine Einnahmen hierdurch erwirtschafteten. Auch der freie Eintritt ins Hoftheater des *Kungshuset* hat keine großen Scharen städtischer Zuschauer angelockt, bereitete es schon den Angehörigen des Hofes und der Königsfamilie Schwierigkeiten, dem französisch sprachigen Repertoire zu folgen.

<sup>455</sup> Vgl. zur vierten Bauphase der Oper im Palais Royale: Coeyman 1998, S. 67 f.

<sup>456</sup> Der dritte Rang, in dem keine voneinander abgetrennten Logen eingebaut waren, verlief in Form einer Galerie unterhalb der Decke und war mit Zuschauerbänken ausgestattet. Er wurde erst mit dem Einzug Lullys ins Palais Royal in das Theater eingebaut, vgl. Cordey 1950, S. 137.

spielerinnen gehandelt haben.<sup>457</sup> Das Proszenium befindet sich vor einem monumentalen Bühnenrahmen, auf dessen Gebälk zwei Genien das königliche Wappen tragen. Die den Saal als Stätte königlicher Solennität auszeichnenden Ornamente finden sich im Bühnenvorgang, wo eine Bourbonische Lilie und eine von Füllhörnern flankierten Sonne erscheinen. Letzteres findet sich überdies auf der Balustrade einer Zuschauerloge wieder. Die detaillierte Darstellung der besetzten Logen und Sitzreihen macht die Enge im Auditorium deutlich, welche auch Tessin während seines Besuchs im Palais Royal bemerkte.<sup>458</sup> Die gedrängten Zuschauerplätze auf Saint-Aubins aquarellierter Tuschezeichnung vom Inneren des Palais Royal während der Vorstellung Quinaults *Armide* sind ebenso bemerkenswert (Abb. 48). Die Zeichnung ist fast ein Jahrhundert nach Sevins Dekorskizzen entstanden und lässt, abgesehen vom Bühnenbild, nur wenig Veränderungen erkennen. Lediglich der ornamentale, auf die Regentschaft des Sonnenkönigs ausgerichtete Schmuck der Logen ist den verspielten Schwüngen und Schnörkeln des Rokoko gewichen. Die Möblierung, sprich die Logenränge an sich, sind noch dieselben wie zu Lullys und Vigaranis Zeit.

Der Zutritt zum Auditorium des Pariser Theaters für die Öffentlichkeit, so zeigt es Blondels Grundriss, war seitlich über eine Sackgasse außerhalb des Palastes möglich. Die städtischen Besucher gelangten von außen durch einen schmalen Eingang über eine enge Treppe direkt zur Hinterseite der Logen. Der Adel, bzw. die Angehörigen des Hofes sowie der König erreichten den Saal durch einen schmalen Gang innerhalb des Palais Royal. Weder ist eine repräsentative Eingangshalle noch ein weiträumiges Treppenhaus auszumachen.

Das Theater der Stockholmer Residenz verfügte hingegen, dem Grundriss *barncomedien* zufolge, nur über einen Eingang in den Theatersaal, den im Plan verzeichneten Treppenaufgang an südlicher Seite. Die Treppe, so wie sie im Grundriss eingezeichnet ist, führte allerdings direkt zur königlichen Loge. Von wo aber gelangten die übrigen Gäste – die höfischen- und städtischen Besuchern – in den Theatersaal? Die Pläne beantworten diese Frage nicht. Festzuhalten ist an erster Stelle, dass alle von außerhalb kommenden Theatergäste den Palast über den Ehrenhof erreichten. Da der große Saal im Zuge seines Umbaus zum Theater nicht mehr vom Nordflügel<sup>459</sup> betreten werden konnte, wählte man entweder den Haupteingang oder

<sup>457</sup> Vgl. *Dans l'Atelier des Menus-plaisirs du Roi* 2010, S. 90.

<sup>458</sup> Vgl. *Travel Notes*, S. 175.

<sup>459</sup> In einem Brief an Cronström erwähnt Tessin, dass der große Saal durch zwei sich gegenüberliegende Eingänge mit Treppen betreten werden konnte, vgl. RA, *Tessinska samlingen*, E 5716, Tessin an Cronström, 29.3.1699. Anzumerken ist, dass im März des Jahrs 1699, als Tessin den Brief verfasste, die Bühne noch nicht eingebaut war, welche ab ihrem Einbau den nördlichen Eingang wohlmöglich verschloss. Carl Gustaf Tessin spricht in seinem Tagebuch zwar über mehrere Eingänge in den Saal. Diese beschreiben jedoch ausschließlich Eingänge innerhalb der Festarchitektur am 9. Februar 1700, vgl. *Tessin och Tessiniana, Biographie med anekdoter och reflexioner, samlade utur framledne riks-rådet m.m. grefve C.G. Tessins egenhändiga manuscripter*, 1819, S. 291.

beginnt direkt das südliche Treppenhaus, welches in die zweite Etage führte.<sup>460</sup> Das südliche Treppenhaus war enger als das nördliche und führte über vier Läufe rechtsgewandt zum *piano nobile*.<sup>461</sup> Die Treppe endete folglich – vergewärtigt man sich noch einmal Tessins Grundriss des ersten Geschosses (Abb. 34) – in Richtung der mittleren Räume des Südflügels. Von dort aus verlief der Weg zum großen Saal über mehrere kleinere Räume der königlichen Wohnung.<sup>462</sup> Es mag zunächst verwundern, dass man die breite Öffentlichkeit, welcher überdies das Eintrittsgeld erlassen wurde, über die königlichen Gemächer zum Theatersaal führte. Gängige Praxis stellte allerdings der Zugang fürstlicher Räumlichkeiten für Bürgerliche dar, waren sie doch nicht der „abgestuften Zugangsberechtigung“ an Zeremoniell gebundener Höflinge unterworfen.<sup>463</sup> Zudem waren die Zugangsbeschränkungen zu den herrschaftlichen Appartements während der Abwesenheit des Monarchen – und Karl II. befand sich ab April des Jahres 1700 im Krieg – meist gänzlich aufgehoben.<sup>464</sup>

Im Zuge des Theatereinbaus im Jahre 1699 mag sich Tessin einer Lösung dieses „Problems“ gewidmet haben. Eine Möglichkeit, auch wenn sie sich nicht nachweisen lässt, könnte darin bestanden haben, dass die Gäste, sowohl die Bürger als auch die Höflinge, vom Treppenhaus direkt in einen Vorraum des Saals geführt worden sind. Aufgrund fehlender Quellen kann dies nur vermutet werden.

Zuletzt darf noch eine Bemerkung über den Orchesterbereich gemacht werden, der in Stockholm zu Arbeitsbeginn der Rosidortruppe die Hofkapelle unterbringen musste. Diese bestand aus ca. 20 Instrumentalisten zuzüglich fünf französischen Musikern.<sup>465</sup> Unter Lullys Führung spielten 42 Musiker während der Aufführungen im Palais Royal. Demzufolge besaß der Orchesterbereich doppelte Größe.<sup>466</sup>

Beiden Theatern war es gemeinsam, dass keines über einen einladenden, zum Theater zugehörigen Eingangsbereich verfügte, von welchem aus man sich in seinen Rang oder in seine Loge begab und ein Aufeinandertreffen der Gäste zwecks sozialer Interaktion möglich war. Eine weitere Übereinstimmung findet sich in der hierarchisierenden Sitzplatzverteilung der Auditorien, worin dem Herrscher und seinen engsten Personen aus einer abgegrenzten Position – der repräsentativen Logik folgend – die beste Sicht auf die Bühne ermöglicht wurde.

---

<sup>460</sup> Marots Stich der Stadtseite des Palastes gibt an der Stelle des südlichen Treppenhauses zwei rundbogige Eingänge zu erkennen, welche auf nördlicher Seite, wo sich die Vorhalle des nördlichen Treppenhauses befand, gespiegelt werden.

<sup>461</sup> So zeigen es zwei Aufnahmen bei Holmbergh 2009, S. 86 f. (Bild 36 und 37)

<sup>462</sup> Vgl. ebd., S. 85.

<sup>463</sup> Michaela Völkel, *Schlossbesichtigungen in der frühen Neuzeit*, 2007, S. 7.

<sup>464</sup> Vgl. ebd., S. 50.

<sup>465</sup> Vgl. Erik Kjellberg, *Kungliga musiker i Sverige under stormaktstiden*, 1979, S. 58 f. und 103; Dahle 1992, S. 8.

<sup>466</sup> Vgl. Barbara Coeyman, „Theatres for opera and ballet during the reigns of Louis XIV and Louis XV.“, in: *Early music*, 18.1990, S. 33.



Überdies waren im *Kungshuset* wie im Palais Royal Zuschauerbänke (wahrscheinlich ohne Rückenlehne) aufgestellt. Eine weitere Gemeinsamkeiten vom Theatersaal des Palais Royal und des *Kungshusets* liegt darin, dass beide Theater in eine existierenden Architektur integriert worden sind und an deren räumliche Gegebenheiten somit zwangsläufig anpasst werden mussten. Trotz des öffentlichen Zugangs zum Theatersaal des Stockholmer *Kungshusets* bewahrte sich der Raum eine gewisse Exklusivität – besonders, da er während höfischer Feste allein dem Hof vorbehalten war. Seine diffuse Eingangssituation, das Betreten des Saals über das königliche Appartement und das teils improvisierte Bühnenbild mit einfachen Kulissenwechseln sprechen für ein Theater mit häuslicher Atmosphäre. Sein damit einhergehender intimer Charakter gleicht eher den in den 80er und 90er Jahren des 17. Jahrhunderts temporär hergerichteten Versailler Theatersälen, dem *Salle de Comédie* von Jules Hardouin-Mansart, dem Theatersaal im Grand Trianon oder auch – von den den Raummaßen abgesehen – der *Salle des machines* im Tuilerienpalast, die von Tessin jedoch in all seinen Dokumenten unerwähnt bleiben.<sup>467</sup>

## Wien

Von Bedeutung für das internationale Netzwerk des Schweden – auch im Bezug auf die Planung eines eigenen Hoftheaters – war schließlich Tessins Besuch bei Lodovico Burnacini in Wien. Während seines Aufenthalts dort vermerkt er allerdings lediglich den ruinösen Zustands des im Jahr 1683 vor Wiens Belagerung durch die Türken abgerissenen *Comödihauses auf der Cortina*, welches eigens für die szenisch anspruchsvolle Wiener Prunkoper *Il pomo d'oro* des Jahres 1667 neben der Hofburg erbaut wurde. Hierbei handelte es sich um ein auf Steinfundamenten errichtetes Holzhaus. Tessin hält in seinem Itinerar die räumlichen Maße des abgerissenen Theaters fest, welche mit den Maßen des kaiserlichen Dekrets des Hofkammerarchivs übereinstimmen.<sup>468</sup> Dass sich Tessin an dieser Stelle seiner Reiseaufzeichnungen nicht ausgiebig über die an diesem Ort vorgestellten großen Opern auslässt, liegt daran, dass er durch Stiche – es waren allein 23 Bühnenbildentwürfe für die Oper *Il pomo d'oro* – und Programme über die nach unendlicher Tiefenwirkung strebenden Bühnenbilder Burnacinis Prunkoper und deren Verkettung mit der ausgetüftelten Bühnenmaschine, die die dreidimen-

---

<sup>467</sup> Vgl. ebd.

<sup>468</sup> Vgl. *Travel Notes*, S 410 und Sabine Solf, *Festdekoration und Grotteske: die Wiener Bühnenbilder Lodovico Ottavio Burnacini*, 1975, S. 35. „[Es] war innen fast fünfundsechzig Meter lang, siebenundzwanzig Meter breit und fünfzehn Meter hoch. Das tief in die Erde gegrabene Fundament, das über eine Unterbühne (für die vielerlei Versenkungen) von sieben verfügte, war in gewaltigen Quadern gemauert, der Oberbau dagegen aus Holz errichtet.“, zitiert nach: Heinz Kindermann, *Theatergeschichte der Goethezeit*, 1959, S. 496.

sionale Durchdringung der Sphären erwirkte, ausreichend informiert war.<sup>469</sup> Immerhin, wenn auch nur in geringfügigem Maße, entsprachen die fünf Kulissenpaare der Bühne im *Kungshuset* der Anzahl an Einschüben Burnacinis Vorderbühne des Theaters auf der Cortina.<sup>470</sup> Schließlich dokumentierte Tessin die im täglichen Turnus stattfindenden Vorstellungen von Musiktheater im kleineren Burgtheater, das ohne Logen auskam und dessen Kulissen, gleich der berenaïschen Manier, parallel zueinander gestellt waren.<sup>471</sup> Ein Jahrzehnt sollte es noch dauern, bis Francesco Galli-Bibiena an den Wiener Hof kam und das Leopoldinische Theater der Hofburg erneuerte.<sup>472</sup> Der gealterte Burnacini blieb der Form halber bis zu seinem Tod im Jahre 1707 erster Theaterkünstler des habsburgischen Hofes in Österreich. Der künstlerische Umbruch im Bühnenbild, die Aufhebung der immer gleichen und starren Zentralausrichtung des Prospekts geschah erst mit dem Amtsantritt Ferdinando Galli-Bibienas, der mit Josefs I. Thronfolger Karl VI. aus Madrid nach Wien kam und seinen Bruder Francesco als ersten Theaterkünstler offiziell ablöste.<sup>473</sup> Die Entstehungsgeschichte Tessins Hoftheater liegt zwischen den Existenzen der wichtigsten habsburgischen Hoftheater, welche somit keine direkten Rückschlüsse auf die Anlage des Theatersaals im *Kungshuset* zulassen.

### *Licht*

Die Lichtsituation eines Theatersaals ist ein wesentlicher Bestandteil des Bühnenbildes. Mit Licht konnte die Illusion des Szenenbildes gesteigert und damit die Wahrnehmung des Zuschauers beeinflusst werden. Daneben existiert die Erkenntnis, dass die Inszenierung des Lichts auf der Bühne weniger als künstlerisches Ausdrucksmittel zu begreifen ist, als eine notwendige technische Vorrichtung, um etwas – in diesem Fall Teilbereiche der Bühne – sichtbar zu machen.<sup>474</sup> Die „Bühnenbeleuchtung“, die nach Carl-Friedrich Baumann erst dann Selbständigkeit erlangte, als das Licht des Saales nicht mehr zur Unterstützung der allgemeinen Helligkeit auf der Bühne herangezogen wurde, war unmittelbar mit der Theatermaschine verknüpft.<sup>475</sup> Tessin überliefert einige Anhaltspunkte über die Lichtsituation im Theatersaal

<sup>469</sup> Zu den größten und prächtigsten Operninszenierungen europäischer Höfe zählte die anlässlich des Geburtstags Kaiserin Margaritha Theresa von Spanien im Jahre 1668 aufgeführten Oper *Il pomo d'oro*, vgl. hierzu: Verena Keil-Budischowsky, „Barocke Bühnendekorationen für den Wiener Kaiserhof“, in: *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, 23.1993, S. 353-364; Solf 1975. Siehe auch Tessins *Catalogue*, S. 74 und 88.

<sup>470</sup> In der Längsachse war Burnacinis Bühne in drei Abschnitte unterteilt: Im Vordersten wiederholte sich in fünf Kulissenpaaren dasselbe Motiv. Im darauffolgenden Abschnitt war in Winkelrahmentchnik ein Säulengang vorgestellt, der in einem Schlussprospekt in Erscheinung einer Exedra endete. (Am Beispiel der Bühnendekoration des *Il pomo d'oro* verdeutlicht.)

<sup>471</sup> Vgl. *Travel Notes*, S. 410 f.

<sup>472</sup> Welches Zeitgleich mit Tessins Theatereinbau im *Kungshuset* erfolgte, vgl. Franz Hadamowsky, *Die Familie Galli-Bibiena in Wien*, 1963, S. 9.

<sup>473</sup> Vgl. ebd., S. 21.

<sup>474</sup> Vgl. die Einführung Carl-Friedrich Baumanns *Licht im Theater*, 1988.

<sup>475</sup> Vgl. ebd., Vorwort ab S. IX.

des *Kungshuset*. In dessen Auditorium hingen 24 Kronleuchter mit jeweils 16 Wachskerzen.<sup>476</sup> Die Zahl nennt Tessin in einem seiner Festberichte, woraus sich ihre Position im Saal jedoch nicht ermitteln lässt. Anzunehmen ist, dass sich auch über der Bühne Kronleuchter befanden, was in barocken Hoftheatern gängige Praxis war. Gehe man davon aus, dass bis zu 400 Kerzen auch während einer Theatervorführung gebrannt haben, so drängt sich gleich der Gedanke an eine durch Licht geblendete und damit gestörte Sicht auf die Bühne auf. Diese Frage stellte sich das barocke, und differenziert man hier, das höfische Publikum nicht. Dass das Auditorium während einer Vorstellung oftmals sogar heller erleuchtet war als die Bühne, ist ein Phänomen der frühneuzeitlichen Theatergewohnheiten. Die Blicke des Publikums verfolgten nicht nur Aktionen der Schauspieler und Szenenwechsel, sie richteten sich auch auf die übrigen Zuschauer – unter denen zuweilen auch der König mit seiner Familie war – während man sich als Gast der Vorstellung selbst in Szene setzte. Darüberhinaus war die prachtvolle Theaterarchitektur der Logen und Ränge zu bewundern.<sup>477</sup> Der hell erleuchtete, von Aristokratie und Gebildeten besetzte Zuschauerraum stand schließlich auch in der Tradition antiker Theater, von welchen sich besonders die frühneuzeitlichen Theaterarchitekturen Norditaliens – denke man an das *Teatro Farnese* in Parma oder Palladios *Teatro Olimpico* in Vicenza – ableiteten. Bei den antiken Theatern handelte es sich um Arenen und Amphitheater unter freiem Himmel.<sup>478</sup> Welchen Grund soll es also gegeben haben, das Auditorium abzudunkeln?

Der repräsentativen Ausrichtung des Hofes verschrieben, galt das Licht im Auditorium eines höfischen Theaters als Demonstration von Rang und Reichtum eines Monarchen. Tessin hebt in seinen Festberichten stets die außerordentlich üppige Beleuchtung hervor, handelte es sich hierbei um Illuminationen im Garten oder die Anzahl der Kronleuchter in den Festsälen der Schlossanlagen.<sup>479</sup> Ebenso stattlich wie er die Feststätten der höfischen Divertissements beleuchten ließ – sollten doch die schimmernden Kostüme der verkleideten Gäste während einer Maskerade gut zur Geltung kommen<sup>480</sup> – wird Tessin auch den Theatersaal während der Vorstellungen der Rosidortruppe illuminiert haben. Die Beleuchtung von Auditorium und Bühne im Theatersaal des *Kungshuset* war überwiegend künstlich, was auf die Abdunkelung des Saals durch Tapisserien an den Fenstern der Längsseiten zurückzuführen ist, die erst im Jahr

<sup>476</sup> Diese Angaben tätigt Tessin in seinem Festbericht vom 9. Februar 1700, vgl. UUB L 512, *Hovdramatik, Relation du divertissement qui se fist à la Cour le 9 Fevr 1700*, Anhang III; Karle 2008, S. 182.

<sup>477</sup> Vgl. Agne Beijer, *Drottningholms slottsteater på Lovisa Ulrikas och Gustaf III:s tid*, 1981, S. 127 ff.

<sup>478</sup> Über die antiken rezeptionsgeschichtlichen Bezüge norditalienischer Theaterarchitektur siehe *Teatro* 2001.

<sup>479</sup> Vgl. die Festberichte Tessins in UUB L 512, Anhang I und II.

<sup>480</sup> Gleiches musste für das Theaterkostüm Geltung finden, dessen metallisches Garn erst mit dem reflektierten Lichtschein wahrnehmbar war.

1744 abgenommen wurden.<sup>481</sup> Zudem waren gemäß des Grundrisses *barncomedien* eventuell mehrgeschossige Zuschauergalerien eingebaut, die bis zum Dach gereicht haben könnten, womit auch sie die untere Fensterreihe sowie die Fenster des Mezzanins verdunkelt haben mochten. Ist dies der Fall gewesen, verfügte der Saal – mit Rücksicht auf die kontrastreichen Lichtverhältnisse Schwedens (im Sommer durchgehend hell und im Winter vorwiegend dunkel) Tageszeit unabhängig über ein konstantes Licht, bzw. eine gleichbleibende Dunkelheit. Was allerdings die Bühne betrifft, so kann davon ausgegangen werden, dass Tessin das Prinzip einer Kulissenbeleuchtung – wie es in den derzeitigen europäischen Theatern gebräuchlich war – realisiert hat. Den französischen Schauspielern der Rosidortruppe wurde für ihre Vorführungen vertraglich die Kosten für Licht und Dekoration von höfischer Seite zugesprochen.<sup>482</sup> Aus einer königlichen Anordnung, den französischen Schauspielern Licht zur Verfügung zu stellen, ist zu entnehmen, dass es sich hierbei um Talglicht handelte.<sup>483</sup> Wachskerzen, welche zu jener Zeit das hellste und klarste Licht erzeugten und mithin auch am kostspieligsten waren, fanden sich seltener auf der Bühne wieder als im Zuschauerraum.<sup>484</sup> Grund hierfür war, dass der Hof meist die Beleuchtung des Zuschauerraums finanzierte und der Theaterbetreiber die Mittel der Bühnenbeleuchtung aufbrachte, wenn es sich um ein privat geführtes Theater handelte.<sup>485</sup> Für die Beleuchtung der Bühne wurden Talglampen benutzt, die auf verschiedene Arten in den Rampen an vorderster Bühnenkante eingebaut und auch zwischen den Kulisseneinschüben befestigt waren, welche die Szenenbilder von hinten beleuchteten und sie somit für den Zuschauer sichtbar machten. Teils montierte man kolorierte Gläser auf Bretter, die zugleich mit dem Einschub der jeweiligen, zu beleuchtenden Kulisse erschienen. Sie konnten aber auch mit einem Gegengewicht an Seilen heruntergelassen werden.<sup>486</sup> Der Schein flackernder Talgkerzen ließ nicht allein die Bühnendekoration sichtbar werden, sondern steigerte zugleich mit Schattenwürfen und immerzu wechselnden Einfallswinkeln ihren illusionistischen Eindruck. Die partielle Beleuchtung der Szenenbilder verlieh ihnen eine plastische Hervorhebung der Details und somit Reliefcharakter.<sup>487</sup> Dieses gedämpfte Licht war darüber-

---

<sup>481</sup> Über die Mezzaninfenster wird zur Sommerzeit, bei durchgängiger Helligkeit (auch nachts) Licht gefallen sein.

<sup>482</sup> Vgl. § 6 des 1. Vertrages der Truppe des Jahres 1699 in: RA, *Tessiniska Samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704.

<sup>483</sup> Vgl. Sl. A, *Hovkontorets brevbok*, 1699, folio 28.

<sup>484</sup> Vgl. Baumann 1988, S. 2.

<sup>485</sup> Vgl. ebd., S. 5 ff.

<sup>486</sup> Eine anschauliche Erklärung der heute noch gut erhaltenen Theatermaschine von 1766 des Drottningholmer Hoftheaters gibt Beijer 1981, ab S. 119. Tessin beobachtet und vergleicht während seines Besuchs in Venedig einzelne Beleuchtungstechniken der Bühne, worunter er auch die Inszenierung eines Mondes durch Licht oder eines Blitzes erklärt und eine herabsenkbare, Orchester und Bühne beleuchtende Lichtrampe beschreibt, vgl. *Travel Notes*, S. 367 f.

<sup>487</sup> Vgl. ebd.

hinaus ideal, um Schönheitsmakel der Kulissen zu kaschieren. Beispielsweise verwischte der flackernde sowie Ruß absondernde Kerzenschein optisch die winzige, wenn doch sichtbare Lücke zwischen dem geteilten Hintergrundprospekt. Sowohl technische als auch künstlerische Funktion des Lichts gingen auf der Bühne Hand in Hand.

Die Verdunkelung des Zuschauerraumes geschah erst ab dem Zeitpunkt, als das Publikum Theater- bzw. Opernvorstellungen mit dem primären Interesse, das Schauspiel zu verfolgen, aufsuchte. Dies war in Venedig bereits früh der Fall. Die Verdunkelung des Zuschauerraums wird hier zum Ende des 17. Jahrhunderts im venezianischen *Teatro Grimani SS. Giovanni Grisostomo* beobachtet. Tessins französischer Zeitgenosse Jacques Chassebras de Cramailles berichtet im *Mercure galant*, dass sich

„eine Stunde vor der Eröffnung des Theaters das Gemälde der Venus (an der Decke) zurück zieht, um eine Öffnung frei werden zu lassen, aus der eine Art Kronleuchter hinab kommt. Dieser Leuchter verfügt über vier große Fackelarme aus weißen Wachsfäusten, die den Saal solange erhellen bis der Vorhang aufgeht. Danach verschwindet er wieder [in der Decke] und kehrt somit an seinen alten Platz zurück. Sobald das Stück vorbei ist erscheint die Maschine erneut, um die Zuschauer zu beleuchten und ihnen Licht zu spenden, damit sie den richtigen Ausgang ohne Verwirrung finden.“<sup>488</sup> (*Une heure avant l'ouverture du Théâtre, le Tableau de cette Vénus (dans la Voûte) se retire, & donne jour à une grande ouverture, d'où descend une maniere de Lustre ... Ce Chandelier porte quatre grand Flambeaux de poing de Cire blanche, qui éclairent la Salle, & demeurent allumés jusqu'à ce qu'on leve la Toile, & alors le tout s'évanouir, & revient à son premier état. Dès que la Piece est finie, cette Machine paroist de nouveau pour éclairer les Spectateurs, & leur donner lieu de sortir à leur aise, sans confusion*).

Gleiches Vorkommnis beschreibt Tessin in seinem Reisebericht von der technischen Seite, wobei er den Mechanismus exakt wiederzugeben vermag.<sup>489</sup> Das Herablassen eines Kronleuchters wird in Baumanns *Licht im Theater* als eine technische Spielerei begriffen, was im Falle Venedigs nicht zutreffen mag.<sup>490</sup> Der Mittelkronleuchter, der dem Autor zufolge erst mit einer Trennung der „Funktionsräume“ Bühne und Saal als Leuchtmittel eingesetzt wird, tritt gemäß der zeitgenössischen Beobachtungen im *Teatro S. Giovanni Grisostomo* bereits dann auf den Plan, wenn es überwiegend darum geht, das Bühnenspiel zu verfolgen.

Eine Schlussfolgerung daraus könnte sein, dass sich in der Beleuchtung eines barocken Theatersaals ebenso der Unterschied von einem höfischen zu einem öffentlichen, dem städtischen

---

<sup>488</sup> *Mercure galant*, März 1683, S. 254 f.

<sup>489</sup> Vgl. *Travel Notes*, S. 358.

<sup>490</sup> Als Beispiel nennt Baumann das Herablassen des Kronleuchters im Münchner Opernhaus am Salvatorplatz, welches während des ersten Aktes einer Vorstellung geschah, vgl. Baumann 1988, S. 53.

Publikum zugänglichen Theater bemerkbar macht, wenn auch hierbei differenziert werden muss.<sup>491</sup> Danach würde man von einer Funktionsumkehrung der zu unterschiedlichen Zwecken beleuchteten Räume sprechen können. Weitergedacht könnte es heißen, dass das Hoftheater mit hell erleuchtetem Auditorium in seiner sozialen und politischen Funktion über der künstlerischen Funktion steht. Diese Annahme lässt sich für die Lichtsituation im Stockholmer Saaltheater nicht belegen. Die zahlreichen Kronleuchter des Theatersaals im *Kungshuset* vermochten sicher, bei voller Beleuchtung, neben dem Auditorium ebenso das Szenenbild auszuleuchten. Was die Verwendung von Talglichtern für die Inszenierung der Kulissen sicherlich nicht ersetzte – hoben die Talglichter in ihrer Anbringung hinter den Prospekten einzelne Partien der Bühnenbilder hervor. Tessins Auseinandersetzung mit den Beleuchtungsmethoden venezianischer Szenen und Zuschauerräume, gerade was Technik und Materialien betreffen, sprechen von umfangreichen Kenntnissen des Architekten von dieser Materie. Es ist davon auszugehen, dass während der Theatervorstellungen die für eine Barockbühne üblichen Lichteffekte auf der Bühne des *Kungshusets* erzeugt wurden.<sup>492</sup>

#### *Tessins Entwurf für ein Theater im neuen Stockholmer Schloss*

Vorläufer des Theatersaals im *Kungshuset* finden sich nicht ausschließlich in ausländischen Theatern. Tessins erster Vorschlag zum Neubau des Stadtschlusses (durch Karl XII. 1697 angenommen) sieht einen Theatersaal am östlichen Ende des Südflügels der Anlage vor.

Durchgehend befasste sich Tessin im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts sowie im ersten des neuen Jahrhunderts mit dem Umbau, und nach dem Schlossbrand 1697 mit dem Neubau des Stockholmer Stadtschlusses, für welches er ein permanentes Hoftheater mit Logen vorsah. Diese Studie beruht auf der Auseinandersetzung mit graphischem Material in Form von Grundrisszeichnungen. Der erste Plan Tessins, der einen Theatersaal im Stadtschloss verzeichnet, stammt aus dem Jahr 1697 (Abb. 49). Einige Jahre später ließ der Oberintendant die Pläne aus repräsentativen Zwecken in einem respektablen Mappenwerk vom schwedischen Künstler Claude Haton (1670-1732) stechen (Abb. 50).

Der Theatersaal in den Entwürfen des neuen Stadtschlusses beschreibt keine eigenständige Theaterarchitektur, sondern ist Teil der Schlossanlage. Von Beginn an hat Tessin das Theater als Theater im Schloss geplant. Warum aber liegt der Theatersaal am östlichen Ende des Südflügels, im sogenannten *Logårdflygel*?

---

<sup>491</sup> Vgl. ebd., S. 59.

<sup>492</sup> Die technischen Zeichnungen D'Olivets geben indes keine Auskunft über die Anbringung von Beleuchtungsmitteln an den Kulissen.

Nach Virve Polsas Ausführungen war es üblich, sowohl die Wohnung der weiblichen Mitglieder der Königsfamilie im östlichen Teil einer Residenz unterzubringen sowie die dem kulturellen Hofleben dienende Örtlichkeiten.<sup>493</sup> In diesem Sinne besaß das Schloss eine mit Bibliothek, Theater und Garten weiblich und eine mit Reichssaal, Zimmer der königlichen Räte und schließlich auch der königlichen Wohnung eine männlich konnotierte Seite.<sup>494</sup> Die Autorin meint zudem, dass Tessin mit der Betonung des Südflügels, an dessen östlichen Ende das Theater liegt, auf die von ihm errichteten Gebäude auf gegenüberliegender Straßenseite aufmerksam machen wollte. Reichssaal und Schlosskirche befinden sich ebenfalls im Südflügel, in Richtung *Slottsbacken*. Diese Adresse ist uns bereits von Tessins privatem Wohnhaus bekannt und verortet auch das von Tessin zum Theater umgebaute große Ballhaus. Überzeugender ist jedoch das Argument, dass das Theater im neuen Schloss im Umfeld der zuvor genutzten Theater liegen sollte. Gemeint sind hier wiederum das Ballhaus und schließlich auch das alte *Lejonkulan*, welches 1689 abgerissen wurde, sowie Christinas Ballettsaal im alten Schloss *Tre Kronor* (Abb. 51).

Die Grundrisse von 1697 und 1708-14 geben Auskunft über die Bauart des Schlosstheaters (Abb. 52 und 53). Was das Auditorium betrifft, so springt beim Betrachten der Pläne zunächst ein an zentraler Stelle geräumiges Rund, der Sitzplatz des Königs, ins Auge. Ein in seiner Dimension ausladender Kreis schiebt sich mitten in das untere Ende des Hufeisens, welches die Form des Auditoriums vorgibt. Hierbei könnte es sich um eine Loge handeln, zu der acht Treppenstufen führen oder um ein Podest, welches zur Hälfte in das Parterre rein ragt. Die Zeichnung legt nah, dass der Saal über hufeisenförmig angeordnete Logen verfügte. Im Halb-oval umfassen zu beiden Seiten sieben durch doppelte Linien abgetrennte Partien das Parterre. Ihre Trennwände sind nicht parallel zueinander angeordnet, sondern ändern ihre Winkel in Richtung der Bühne entsprechend dem benötigten Platz innerhalb einer Loge. Doch fragt man sich, welchen Sinn hier der Einbau von Logen gehabt hätte, wenn der Raum lediglich über eine Geschosshöhe verfügte wie es die Forschung bisher annahm.<sup>495</sup> Freilich könnten für den Theatersaal im neuen Schloss zwei Logenränge vorgesehen gewesen sein. Ein Querschnitt durch den West- und Südflügel gibt den *Logårdflügel* zu erkennen, in dem der Theatersaal untergebracht werden sollte (Abb. 54). Es zeigt sich hier, dass das Theater zwei ganze Geschosse und ein Attikageschoss niedriger als die übrige Schlossanlage lag. Jedoch ist über der

<sup>493</sup> Vgl. Virve Polsa, *Logeteater på Stockholm Slott? Nicodemus Tessin d.y.s planer på en hovteater åt Karl XII*, unveröffentlichte Studie, 1998, S. 11.

<sup>494</sup> Ein System, dass nach den Plänen Tessins, im Stockholmer Schloss konsequenter bestand als bspw. in Versailles.

<sup>495</sup> Vgl. die Positionen Ragnar Josephsons, *Tessins slottsomgivning*, 1925, *Nicodemus Tessin d. Y. Tidenmannen-verket*, 1930-1931, Martin Olsson und Tord O:son Nordberg, *Stockholms Slotts Historia*, 1940, vorgelegt in Polsa 1998, S. 17.1998.

Fensterreihe des Theatersaals ein Mezzaningeschoss auszumachen, welches räumlich sowohl einem zweiten Rang als auch einer Theatermaschine zur Verfügung stehen sollte. Dieser Annahme entsprechen überdies die in den hinteren Ecken des Zuschauerraums gelegenen Wendeltreppen. Ein zweiter Rang wäre hierüber zu erreichen gewesen. Der Grundriss klärt nicht über die vorgesehene Bestuhlung auf, weder in den Logen – die Königsloge mit einbezogen – noch im Parterre. Im Parterre sind aber, angelehnt an die Anordnung der Logen im Oval sowie an die rausragende Königsloge, zwei (im späteren Plan um eine Bank verringert) durchgängige Zuschauerbänke ähnlich einem Amphitheater eingezeichnet. Ein Bühnenportal ist mit einem geschwärzten Feld rechts und links der Bühnenöffnung deutlich markiert, während es an einem Proszenium mangelt. Der Orchesterbereich findet sich in der Form eines schmalen Längsrechtecks direkt vor der Bühne. Beide Grundpläne weisen das gleiche Raumverhältnis auf, in dem die Bühne nur wenig länger als der Zuschauerraum dargestellt wird. An sie sind drei Räume angegliedert. Sechs Kulissenpaare erscheinen schräg auf zwei eng hintereinander liegende Prospekte ausgerichtet. Die sich anschließende Hinterbühne steuert mit immer kleiner werdenden Kulissen auf einen Breiten Prospekt und hinter diesem auf einen deutlich schmaleren Schlussprospekt zu. Eine Fensteröffnung in der Rückwand der Bühne könnte als Teil des Bühnenbildes fungiert haben. Denn mit der Öffnung aller Bühnenprospekte hätten die Zuschauer einen Ausblick auf das an die Altstadt angrenzende Wasser gehabt.<sup>496</sup> Auch in den hinteren Ecken der Bühne erscheinen zu beiden Seiten Wendeltreppen. In ihrer räumlichen Dimension sind sie wesentlich kleiner geplant als diejenigen des Zuschauerraums. Diese Treppen hätten zum oberen Bereich einer Theatermaschine führen können, von wo aus die Soffitten und Schwebeeinrichtungen, bzw. Flugmaschinen bedient worden wären.

Zur Dekoration des Innenraums lässt sich keine Aussage treffen. Polša vermutet, dass sich – obwohl es der Grundriss nicht deutlich zeigt – Tessin für eine kolossale Säulenordnung entschieden hat, welche zwischen den Logen platziert war. Die Annahme fußt auf Tessins Vorliebe für dieses Gestaltungsprinzip, welches im Zusammenhang mit weiteren Baukörpern des Stockholmer Schlosses steht. Eine kolossale Säulenordnung findet sich im Entwurf vom Reichssaal des neuen Schlosses, in der Schlosskirche sowie im Entwurf zur neuen Stallanlage auf Helgeandsholmen (Abb. 55, 56, 57 und 58). Diese pompöse Anlage stand in der Tradition italienischer Turnierplätze, genutzt für Rossballette und Turniere. Auf einem Längsschnitt der Anlage halten sich Zuschauer auf vier Ebenen auf, von denen drei als Zuschauergalerien auszumachen sind. Kolossale Säulen ionischer Ordnung teilen die Ränge in gleichgroße Kompartimente ein. Hierin befinden sich Sitzplätze hinter Banden und Balustraden. Die Sektion durch

---

<sup>496</sup> Der beste Blick hierauf wäre allerdings ausschließlich dem König vergönnt gewesen.



die Schmalseite des Turniersaals gibt den Blick frei in die sich unterhalb des Giebels befindende und als Amphitheater angelegte Königsloge. Zwei Genien tragen das königliche Wappen, von dem aus üppige Draperien zu beiden Seiten ausladen, um sich schließlich um Kolossalsäulen zu legen. Dass dieser Entwurf des Jahres 1713 die Raumidee von Tessins Theatersälen widerspiegelt, erscheint spekulativ. Jedoch sind diese Grafiken wieder ein Beweis für Tessins umfangreiches Interesse und seine Kenntnis von theaterbaulichen Anlagen, welche er sich entsprechend für den eigenen, Schwedischen Hof zu eigen macht.

Tessins Pläne (Abb. 49 und 50) zum neuen Schloss, sowohl der erste des Jahres 1697 wie auch der spätere Grundriss aus dem Stichwerk weisen keine klare Eingangssituation zum Theater auf. Eine Eintrittsmöglichkeit hätte darin bestanden, die Gäste von Außerhalb sowie aus den Räumen des Schlosses über das Gartenportal an westlicher Seite zum Südflügel zu geleiten. In den Grundrissen ist jeweils nur ein schmaler Gang eingezeichnet, der mittig auf die Königsloge zuläuft. Das südliche Hauptportal, über das man in das geräumige Vestibül gelangt, von welchem geschwungene Treppenaufgänge zum Reichssaal auf der einen und zur Schlosskapelle auf der anderen Seite führen, vermittelt keinen direkten Zugang zum Theatersaal, sondern schließt in der unteren Ebene an Wirtschaftsräume wie bspw. die Küche an. Kein höfischer Theatergast hätte solcherlei Nutzräume auf dem Weg zur Vorstellung offiziell durchschreiten dürfen. Ein von Polsa ausgesprochener Gedanke legt nahe, dass die externen Besucher durch einen auf nördlicher Seite des Theatertrakts gelegenen Eingang in das Theater hätten finden können.<sup>497</sup> Tessins erster Schlossplan von 1697 lässt hier ein französisches Fenster, will heißen ein bodengleiches Fenster mit kleinem Austritt, erkennen. An dieser Stelle wäre ein Zutritt zum Saal denkbar gewesen. Es hätten aus dieser unterhalb des Theatersaals gelegenen Position Treppen zum Saal hinaufführen müssen. Die gestochenen Pläne des Schlosses zeigen aber das französische Fenster nicht, zudem ist der Saal noch jeweils um zwei Fenster an den Längsseiten beraubt, welches ihn jedoch nicht gedrungenener erscheinen lässt.

Ausgereifte Vorüberlegungen zum Theatersaal im neuen Stockholmer Schloss finden sich in Tessins Entwürfen zum dänischen Schloss Amalienborg. Christian V. ließ sich Tessin im Jahr 1694 für die Vorbereitungen seines vorgesehenen großen Bauprojekts aus.<sup>498</sup> In einer Anlage mit vier Flügeln erstreckte sich an süd-östlicher Stelle ein Theater über das erste und das Mezzaningeschoss, welches es als Logentheater auswies (Abb. 59 und 60). Auch der dänische Hof ließ ein Hoftheater vermissen, da sowohl das kleine Saaltheater im Vorgängerbau als

---

<sup>497</sup> Vgl. Polsa 1998, S. 17.

<sup>498</sup> Vgl. Josephson, *Tessin i Danmark*, 1924, S. 29 f.

auch das Opernhaus 1689 – fünf Tage nach seiner Eröffnung – abgebrannt waren.<sup>499</sup> Selbst ein Modell, gebaut von einem Tischler Namens Baumann, enthielt den groben Theaterentwurf, jedoch ohne Verzierungen. Der Bau des von Tessin entworfenen Schlosses wurde schließlich durch den Tod Christians V. und den Ausbruch des Krieges im Jahr 1700 verhindert.

Tessins Pläne vom ersten und zweiten Obergeschoss Schloss Amalienborgs geben den Theatersaal im Südflügel zu erkennen. Zu erreichen war der Saal über ein großes Treppenhaus inmitten des Flügels, der in einen als Festsaal gedachten geräumigen Vorraum des Theatersaals führte. Prominent zeichnet sich auch hier die kreisförmige Königsloge ab, um welche sich beidseitig jeweils fünf Loge gruppieren (Abb. 61). Durch sie scheint das Parterre um die Hälfte verkleinert. Auf der Suche nach Vorgängern dieser ausgeprägten Form von Königsloge stößt Polsa lediglich auf die durch Carlo Fontana beabsichtigten Veränderungen des Auditoriums des Theaters *Tordinona* in Rom.<sup>500</sup> Der Kreis, der den König mit einer Balustrade vom übrigen Zuschauervolk abgrenzt, symbolisiert die Sonne, um die sich die Planeten – sprich die Untertanen – drehen. Dieses Motiv verhält sich im Theaterentwurf des Stockholmer Schlosses zurückhaltender, womit eine formale Veränderung der Logenanordnung einhergeht, welche im Gegensatz zur U-Form des Amalienborger Auditoriums eher eine ovale Form annimmt. Wo Tessin mit seinen Theaterentwürfen letztendlich in der stilistischen Ausformulierung des Typs „Hoftheater“ steht, kann nicht und hier auch nicht mit Susanne Schraders Versuch, die Entwicklung des Hoftheaters im deutschsprachigen Raum zu systematisieren, benannt werden. Ihrer Annahme nach müsste das Aufkommen einer solch dominanten Königsloge im Bereich der übrigen Zuschauerlogen höchst innovativ gewesen sein.<sup>501</sup> Zuvor war der Fürst, das gilt auch für Ludwigs XIV. Sitzplatz im Palais Royal, direkt vor der Bühne, bzw. vor dem Orchester platziert, von wo aus er die beste Sicht auf das illusionistische Spiel des Perspektivenbildes genoss. Gewöhnlich lag der Platz leicht erhöht auf einem Podest (Abb. 62). Ein weiterer Unterschied der beiden Theaterentwürfe Tessins liegt darin, dass der dänische Theatersaal über eine Proszeniumszone verfügt, markiert durch zwei Säulen. Auch finden sich die Säulen im Bereich der Logen wieder, von welchen jedoch nicht klar ist, ob sie kolossal, sprich mehrere Ränge umfassend, angeordnet waren. Mit der Verkleinerung des Parterres sowie der Anzahl von nur zehn Logen in einem Rang – dabei wird die Anzahl der Ränge auch nur auf zwei geschätzt – scheint das Amalienborger Theater für eine geringere Zuschaueran-

---

<sup>499</sup> Die Existenz eines Saaltheaters im Schloss bezeugt Tessin in *Travel Notes*, S. 130.

<sup>500</sup> Polsa verweist auf zwei alternierende Skizzen, Carl Fredrik Adelcrantz nach Carlo Fontana, vgl. Polsa 1998, S. 39.

<sup>501</sup> Die Theaterkünstler der Familie Galli-Bibiena platzierten den König in eine innerhalb der Zuschauerränge untergebrachten Loge, vgl. Schrader 1988, S. 94. (Dieses Prinzip findet beispielsweise Geltung im Kurfürstlichen Opernhaus in Mannheim oder im Pöppelmannschen Opernhaus am Dresdner Zwinger sowie im Markgräfischen Opernhaus in Bayreuth).

zahl ausgelegt gewesen zu sein als es im Stockholmer Schlosstheater der Fall war. Dies verwundert aus dem Grund, dass der dänische Saal um einiges länger gewesen ist als der Stockholmer, vergleicht man die Anzahl der Fenster an den Längs- und Schmalseiten. Auch sind im dänischen Grundriss die Zugänge zu Bühne und Logen mit kleinen Treppen verständlicher ausgewiesen. War das Auditorium an Fontanas Entwurf des umzubauenden Theaters *Tordinona* angelehnt, so weicht wiederum der Plan der Bühne von diesem ab. Sieben parallel zum Schlussprospekt verlaufende, von sog. *Interscenien* unterbrochene Kulissenpaare sind hier zu erkennen, wobei sich die schräg gestellten Kulissen teils in miniaturhafter Größe in der Hinterbühne verorten lassen.

Zieht man schließlich einen Vergleich der in ihrem Erscheinungsbild ähnlichen Theaterentwürfe von Amalienborg sowie vom Stockholmer Schloss zum Saaltheater des *Kungshuset*, liegt eine Übereinstimmung in der Konzentration auf der Platzierung des Königs und seiner Angehörigen vor. Trapezförmig sind die herrschaftlichen Sitzplätze in die Mitte des großen Saals im *Kungshuset* gestellt. Auch erscheinen sie nicht unmittelbar vor dem Orchesterbereich – wie es später wieder im Drottningholmer Theater der Fall sein wird – sondern liegen hinter dem Parterre. Die Unterschiede zwischen *Kungshuset* Theatersaal und dem neuen Schlosstheater sind wesentlich eindeutiger. Wenn dem Theater des neuen Stadtschlusses ein eigener Bauteil der Residenz zugesprochen wird, so war die portable Theatereinrichtung an die räumlichen Gegebenheiten des *Kungshuset* angepasst. Dieses Merkmal hätte sich auch auf den Einbau einer Theatermaschine im Theater des neuen Schlosses ausgewirkt, standen einer komplexen und raumgreifenden Technik sowohl ein Mezzanin als auch ein Kellergeschoss zur Verfügung. Eine Gemeinsamkeit findet sich wiederum in der undurchsichtigen Eingangssituation, denn auch der Theatersaal des neuen Schlosses lässt ein Vestibül, im Sinne eines Versammlungsraumes vor dem Auditorium vermissen. Zwar wäre der Theatergast nicht Gefahr gelaufen, herrschaftliche Apartments passieren zu müssen, um in das Theater zu gelangen, jedoch hätte sich der Zutritt nicht ohne Umwege über lange Schlosstrakte sowie Garteneingänge und Treppen gestaltet.<sup>502</sup> Eine unfreiwillige Fehlplanung dieser Eingangssituation ist abzulehnen. Schließlich kann davon ausgegangen werden, dass nur die Mitglieder des Hofes zu Vorführungen in dieses Theater zugelassen werden sollten. Den Stockholmern stand immerhin das Ballhaus offen, in welchem – besonders vor seinem Umbau zum Logentheater – Wanderkomödianten auftraten. Der undefinierte und auch von Tessin in keiner seiner schriftlichen Überlieferungen beschriebene Zutritt ist ein Intimität vermittelndes Merkmal eines Hoftheaters. Eine weitere Intimität generierende Eigenschaft könnte in der Gruppierung

---

<sup>502</sup> Mit ein Grund, warum auf ein Theater im neuen Schloss verzichtet wurde?

der Logen um die herausragende Königsloge zu sehen sein, welche die physische Nähe des Zuschauers zu seinem König spürbar werden lässt, im sozialen höfischen Kontext eine Art Dazugehörigkeit kreiert und im gleichen Zug den Grad des Ranges visualisiert. Die Sitzplatzanordnung im Saaltheater des *Kungshuset*s scheint dagegen weniger geschmeidig, ermöglichen einzelne Regionen des Saals einen weitaus besseren Blick auf Bühne und/oder Monarchen als andere. Auch im Verhältnis zur Bühne kommt der architektonische Rhythmus der Logenanordnung im Theater des neuen Schlosses besser zum Tragen, bildet das Oval der Ränge ein adäquates Pendant zur vielfältig ausgerichteten Bühne. Die Schrägstellung der Kulissen in Richtung Schlussprospekt mit gleichzeitigem Verzicht auf ein Proszenium lässt einen Sog in die fantastische Welt des Bühnenbildes entstehen, der den gesamt-künstlerischen Wert des Raumes – dem barocken Gedanken des theatralischen Raumkonzepts entsprechend – wieder spiegelt.

Carl Hårleman (1700-1753), Sohn des schwedischen Gartenbauarchitekten Johan Hårlemans (1662-1707) führte als Hofintendant und schließlich als Oberintendant ab den 1740er Jahren den Neubau des Schlosses aus, wobei er sich eng an die Pläne Tessins hielt. Als es um die Verwirklichung des Theatersaals ging, bestellte Carl Gustaf Tessin im Auftrag Hårlemans bei Giuseppe Galli-Bibiena, den er von seiner Zeit als Diplomat am Wiener Hof (1735-36) kannte, Entwürfe für einen Theaterinnenraum.<sup>503</sup> War diese Bestellung aus der Höflichkeit Hårlemans gegenüber seinem Kollegen motiviert oder der Tatsache geschuldet, dass die Bibiena Familie in Sachen Bühnenentwurf europaweit federführend war? Eine ernsthafte Auseinandersetzung Hårlemans mit Bibienas Plänen wird einstimmig abgelehnt. In Verbindung mit einem Theater für das neue Stockholmer Schloss werden fünf, sich im Nationalmuseum befindliche Zeichnungen gebracht (Abb. 63 bis 65). Hårlemans Autorschaft dieser Entwürfe kann indes nicht belegt werden. Ein Grundriss lässt eine in zurückhaltender Glockenform ausgearbeitete Logenanordnung erkennen.<sup>504</sup> Die in Tessins Theaterentwürfen dominant ausformulierte Königsloge kommt hier wiederum in einem Rund zum Ausdruck, obgleich sie sich dezent zwischen die Logen einreihet. Schwungvoll ist das Proszenium dargestellt, welches von einem Bühnenportal mit gedoppelten Säulen begrenzt wird. Der dekorative Entwurf des Säulenportals wird in einem Aufriss veranschaulicht (Abb. 63). Die Bühne wird mit sieben, zur Hinterwand parallel verlaufenden Kulissen gleichen Abstands beschrieben. Eine Öffnung in der

<sup>503</sup> Vgl. Beijer 1981, S. 104; Åke Stravenow, *Carl Hårleman*, 1927, S. 66. Die Zeichnungen sind nicht mehr existent.

<sup>504</sup> Die angedeutete Glockenform der Ränge, welche vor der Bühne aufschwingt, könnte schließlich doch einen Hinweis auf Hårlemans Auseinandersetzung mit Bibienas Entwürfen für ein Theater im Stockholmer Schloss sein, vorausgesetzt Hårleman ist der Urheber dieser Zeichnungen. Typisch für die Theatergrundrisse der Mitglieder der Bibiena-Familie ist die Glockenform, vgl. Schrader 1988, S. 80; Baker 2013, S. 47 f.

hinteren Saalwand könnte das von Tessin vorgesehene Fenster an der Ostseite des *Logårdflügel* darstellen, welches wiederum für Hårleman als Urheber dieser Entwürfe spricht. Hårleman starb im Februar 1753 und der Einbau des Theatersaals – nach welchen Entwürfen er auch immer gebaut worden wäre – wurde verworfen. Den Grund hierfür vermutet Agne Beijer in der Enge des Baurakts und darin, dass die Fundamente des Flügels nicht für den Einbau einer Theatermaschine angelegt waren.<sup>505</sup> Anstelle eines Logentheaters wurde auf den dringenden Wunsch Königin Luise Ulrikes von Preußen zunächst ein provisorischer Theatersaal im großen Speiseraum (*stora matsal* oder *Vita havet*) im nördlichen Ende des Ostflügels eingerichtet. Graphische Nachweise hierüber existieren jedoch nicht.

Die Konzentration des Theatertreibens am Hofe verlagerte sich von der Stadt auf die umliegenden Residenzen, die während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts alle mit einem Theatersaal ausgestattet wurden.

### *Catalogue 1712*

Bei der Planung des Theatersaals im *Kungshuset* wird Tessin die zeitgenössischen Architekturtraktate nicht außer Acht gelassen haben. An italienischer Traktatliteratur besaß Tessin – nach den Titeln in seinem *Catalogue 1712* zu urteilen – Andrea Pozzos (1642-1709) *Perspectiva de Pittura ed Architetti* 1638. Dem Titel entsprechend befasste sich Pozzo in seinem Traktat vorzugsweise mit perspektivischen Darstellungen in Malerei und Architektur und greift in einem Grund- und Aufriss die Konstruktion eines frei erfundenen Theatersaals mit mehreren Rängen und einem räumlichen 1:1 Verhältnis von Bühne und Zuschauerraum auf (Abb. 66). Die Logen sind hier im Halbkreis angeordnet und wirken dicht an die Bühne herangestellt, wobei sie noch Platz für einen Proszeniumsbereich lassen, der jedoch in diesem Plan nicht deutlich markiert ist. Die sechs eingezeichneten Kulissenpaare sind in Richtung Hintergrundprospekt schräg gestellt, womit sie an Tessins Bühne im Entwurf des Stockholmer Schlosses erinnern.

Ein weiteres, in Tessins *Catalogue* gelistetes Werk ist Nicola Sabbatinis (1575-1654) *Pratica di fabricare Scene e Machine ne' Theatri* 1637. Das Traktat ist bedeutend älter als das Werk Pozzos und veranschaulicht die Mechanismen der Vorgängerbühne von Aleottis und Torellis wandelbarer Kulissenflut. Sabbatini illustriert anschaulich die Sichtachsen im und die Sichtlinien auf das Bühnenbild, welches seine Raumtiefe durch die für den Schauspieler nicht beispielbare Straßenfluchten erhält. So war es beispielsweise die Praxis im *Teatro Olimpico* in Vicenza. Ebenso behandelt Sabbatini Falltürmechanismen, die Effekterzeugung durch Büh-

---

<sup>505</sup> Vgl. Beijer 1982, S. 106.

nenbeleuchtungstechniken sowie Wellen- und Wolkenmaschinen.<sup>506</sup> Aus dem deutschsprachigen Raum führt Tessins *Catalogue* lediglich die durch Leonhard Christoph Sturm im Jahr 1699 posthum veröffentlichte Arbeit *Vollständige Anweisungen der Civil-Baukunst* Nikolaus Goldmanns auf, welche sich jedoch mit den vorbildgebenden Theateranlagen der Antike befasst. Die Liste der architekturtheoretischen Werke in Tessins Buch zählt Traktate über Theater, bzw. Traktate, in denen Theater behandelt werden, auf, die nach dem Bau des höfischen Theaters im *Kungshuset* erschienen sind, so da sind: Ferdinando Galli-Bibienas *Prospettive, Consideratione prattiche* (hrsg. in Parma 1711); Leonhard Christoph Sturms *Vollständige Anweisung grosser Herren Paläste* (hrsg. in Augsburg 1718); *Architectonische Reiseanmerkungen zu der vollständigen Goldmann'schen Bau=kunst* (hrsg. in Augsburg 1719). Die Inhalte, bzw. zeitliche Veröffentlichungen der hier genannten Literatur passen nicht zu dem im *Kungshuset* realisierten Theater. Sie besitzen in Tessins umfangreicher Schriftenkollektion dabei den als Nachschlagewerke zuschreibungswürdigen, dem Oberintendanten eigenen Sammlerwert.

### *Ergebnis*

Als in eine bestehende Palastarchitektur integriertes Saaltheater kann Tessins Theatersaal im *Kungshuset* auf Riddarholmen – trotz der Zutrittserlaubnis der Öffentlichkeit – als Hoftheater begriffen werden. Wenn auch die Theatermaschine nur teilweise und mithilfe nur weniger Anhaltspunkte ermittelt werden kann, handelt es sich bei der Bühne des Hoftheatersaals um eine typische Gassenbühne mit Anlehnung an die zeitgenössischen französischen Theater- bzw. Opernhäuser: Palais Royal; Hôtel de Bourgogne. Die Konzentration im Theatersaal des *Kungshuset*s hat Tessin auf ebendiese Bühne gelegt, welche dank des möglichen Verzichts auf eine aufwendige Bühnenmaschine mit maximal elf Metern Breite im Vergleich zu anderen europäischen Hoftheatern sehr breit ausfiel. Kompensiert mag Tessin die fehlende Technik und die geringe Tiefe des Bühnenraums mit illusionistischer Wirkung des Bühnenbildes im Zusammenspiel von Malerei, Licht und ephemeren Requisiten haben, um den gewünschten Überraschungseffekt, den der barocken Opernaufführung innewohnenden Verwandlungsmoment zu bewirken.<sup>507</sup> Durch die in den Gassen verschiebbaren Kulissen war das Szenenbild in Bezug auf das eingeübte Repertoire der Rosidortruppe variabel genug.<sup>508</sup> Ob das Saaltheater in einer bestimmten gestalterischen Tradition steht, vermag ich trotz der Ausei-

---

<sup>506</sup> Vgl. *Catalogue 1712*, S. 5; Nicola Sabbatini, *Pratica di fabricar Scene e Machine nè Teatri*, 1638.

<sup>507</sup> Gleiches konstatiert Beijer für das Drottningholmer Theater, dessen Gestaltungsprinzipien, seiner Ansicht nach, Tessin im Stockholmer Saaltheater vorwegnimmt, vgl. Beijer 1981, S. 113.

<sup>508</sup> Siehe die Auseinandersetzung mit den berainnesken Bühnenbildcollagen (NM THC 4711, 4716, 4720) in Teil I, 3 dieser Arbeit.

nersetzung mit seiner Baugeschichte nicht zu entscheiden. Was den Zuschauerraum betrifft, so hat sich Tessin vom Wunsch eines Logeneinbaus – sofern er diesen überhaupt hegte – frei gemacht. Dennoch verfügte das Auditorium über mindestens vier Ebenen, womit das Bedürfnis nach Sichtbarmachung des zeremoniellen Ranges innerhalb der höfischen Gesellschaft bedient war. Zur materiell manifestierten Demonstration sozialer Ordnung lässt sich ebenso die Sichtverteilung zählen, welche es ausschließlich dem König gestattete, den uneingeschränkten Blick und die ungestörte Wirkung des Bühnenprospekts zu genießen.<sup>509</sup> Dass Tessin im Theater des *Kungshuset* auf den Einbau von Zuschauerlogen verzichtete, legt die Annahme nah, dass der Oberintendant in diesem Theatersaal eine Übergangslösung sah, arbeitete er immerfort an der Umsetzung seiner Pläne für das neue Stadtschloss, welche ein permanentes Theater vorsahen. Hier war es von vornherein möglich, eine komplexe Theatermaschine einzubauen, deren technische Vorrichtungen sich in mindestens zwei Geschossen des Schlossflügels ausbreiten durften. Tessins Grundplan des Theatersaals im neuen Schloss, dessen Vorläufer in seinem Entwurf für das dänische Schloss Amalienborg zu sehen ist, lässt ein im Hufeisen angeordnetes, mit Logen ausgestattetes Auditorium erkennen, welches ohne Proszenium auskommt. In ähnlicher Weise sind die Zuschauerplätze auf den Bereich des Königs ausgerichtet, welcher die beste Sicht auf das Bühnenbild haben sollte. Tessin hat mit einer großen Anzahl schräg gestellter Kulissen und mehrerer Schlussprospekte ein raffiniertes und aufwendiges Bühnensystem für die Szene dieses Hoftheaters veranschlagt. Die enge Anlehnung an Fontanas Entwürfe für das römische *Teatro Tordinona* mit einem realen szenischen Ausblick auf den Mälaren durch ein Fenster an der hinteren östlichen Wand weicht stark von der getreuen französischen Bühnenpraxis ab, welche die Theaterbühne im *Kungshuset* aufwies. Diese Tatsache zeugt davon, dass sich Tessin bei der Konzeption eines schwedischen Hoftheaters keiner nationalen Theaterbautradition – ob einer italienischen oder französischen – verschrieben hat. Innerhalb einer Theaterarchitektur, sei es das Theater im *Kungshuset* oder das Theater des neuen Schlosses, entschied sich Tessin allerdings für eine Richtung. Warum er den Typus des fontanesischen Bühnenaufbaus für das neue Schloss und die französische Bühnengestaltung für das *Kungshuset* wählte, ergeht nicht aus den Quellen.

Abgesehen von den besonderen technischen Raffinessen der Venezianischen Theaterbühnen stand die europäische Bühnenkunst zum Zeitpunkt des Theaterbaus im Stockholmer *Kungshuset* vor einer Neuerung, die sich allerdings erst ein Jahrzehnt später in großen Produktionen für den Wiener Hof mit Francesco und Ferdinando Galli-Bibienas Bühnenentwürfen oder mit

---

<sup>509</sup> Ohne technisch bestimmbare Sichtlinien auf das Bühnenbild lassen sich keine belastbaren Aussagen zu den Proportionen von Auditorium und Bühne treffen. Einem ersten Eindruck zufolge, scheint es sich hierbei allerdings um eine angemessene Verteilung zu handeln.

Filippo Juvarras Phantasiewelten für römische Privattheater durchschlug. Diese Innovationen zogen jedoch nicht in die Pariser Theater ein, deren bühnenbildnerischen Gestaltungsprinzipien auch Tessin mit dem Einbau der Szenenbilder aus Bérains Atelier ins *Kungshuset* treu blieb. Dies mochte in Abstimmung auf das Repertoire der Schauspieler, für welches die stets wiederkehrenden Bühnenlandschaften bestimmt waren, vor allem auch praktische Gründe gehabt haben. Ziel war es, mit minimalem Aufwand – durch einfache Kulissenwechsel – den größtmöglichen Effekt zu erzielen.

Mit dem Verzicht auf Zuschauerlogen und der Eingangssituation, welche durch die Raumanordnung des Palastes vorgegeben war, ist dem Theatersaal im *Kungshuset* ein hoher Grad an Intimität zuzuschreiben.<sup>510</sup> Zugleich wurde diesem ein Hoftheater auszeichnendes Charakteristikum mit der Installation eines professionellen kunstvollen Bühnenrahmens sowie der Zulassung öffentlichen Publikums entgegengewirkt. Die vornehmen und gebildeten Bürger Stockholms kamen während der Vorführungen im Palast in den Genuss des glanzvollen Scheins 24 kostbarer Lüster, welche sowohl die kunstvollen Bühnenprospekte ausleuchteten wie auch die noblen Gäste im Zuschauerraum. Generös gab sich hiermit Karl XII. gegenüber seinen konsumwilligen Untertanen.

Mit dem Einbau des Theatersaals im *Kungshuset* ist es Tessin gelungen, eine der Zeit und dem Repräsentationserfordernis des Souveräns angemessene Begegnungsstätte des Hofes mit zeitgenössischem Theater zu schaffen. Der Theatersaal bot jedem Mitglied der Hofgesellschaft durch die hierarchischen Sitzplatzvorgabe ferner die Möglichkeit, im Rahmen des Zeremoniells, ihre Person und den mit ihr verbundenen Rang vorzuführen. Wöchentlich zweimal vom Hof besucht und als Rahmen gebender Ort höfischer Divertissements stellte der Theatersaal an zentraler Stelle innerhalb des Raumgefüges im Palast – zumindest was die Zeit von 1699 bis 1706 betrifft – das Herzstück kulturellen Lebens des in diesem Feld sonst so wenig berührten, schwedischen Hof dar.

## 2. Das große Ballhaus 1699-1706

„Die [Schauspieler] werden das Ballhaus auf eine Weise hergerichtet vorfinden, die man sich nicht besser hätte wünschen können“<sup>511</sup> (*Il trouve le jeu de paulme accomodé d’une maniere, qu’il ne se faudraient souhaitter meilleur.*) schreibt Tessin an Cronström überzeugt vom frisch

---

<sup>510</sup> Die Zahl der Zuschauerplätze, welche im Fall des Saaltheaters im *Kungshuset* nicht zu ermitteln ist, dürfte ein wichtiger Indikator für dieses, einem Hoftheater zuschreibungswürdigen Merkmal (Intimität) gewesen sein.

<sup>511</sup> RA, *Tessinska samlingen*, E 5716, Tessin an Cronström, 11.10.1699.



renovierten Theater in Stockholms Stadtkern, kurz bevor die Rosidortruppe in Stockholm eintraf.

Neben dem barocken Gassentheater im Saal der königlichen Residenz *Kungshuset* bespielte die französische Schauspieltruppe ein städtisches, öffentliches Theater, das sogenannte *Stora Bollhuset*<sup>512</sup>, dessen Name auf seine ursprüngliche Funktion als Ballspielhalle hinweist. In Frankreich war es zur Gewohnheit geworden, eine Ballspielhalle – Paris besaß im 17. Jahrhundert 300 solcher überdachten Spielplätze – als Theater zu nutzen, verfügten die Häuser doch über zweckmäßige Zuschauertribünen.<sup>513</sup> In der Regierungszeit Ludwigs XIV. wurden Ballspielhallen nicht ausschließlich von Wanderschauspielern oder Gauklern gemietet, Theatertruppen bauten sie überdies in permanente Theater um.<sup>514</sup> Das große Ballhaus in Stockholms Innenstadt, um das es vorliegend gehen wird, lag von einer kleinen Straße Namens *Bollhusgränd* getrennt neben Tessins Palast am Straßenzug *Slottsbacken*, gegenüber dem alten Schlosses *Tre Kronor*, bzw. der durch den großen Brand des Jahrs 1697 zerstörten baulichen Überreste.<sup>515</sup> An dieser Stelle, die zuvor als Schlossgarten genutzt und größtenteils unbebaut war, ließ Königin Maria Eleonora (1599-1655) bereits im Jahre 1626 eine Ballspielhalle errichten (Abb. 67). Bei diesem Vorgängerbau handelte es sich um ein Haus, welches teils aus Ziegelsteinen, teils aus Fachwerk bestand.<sup>516</sup> Erst im Jahr 1642 erhielt das Ballhaus eine Renovierung, durch die es zu einem aus Stein gemauerten Haus mit Ziegeldach umgebaut wurde.<sup>517</sup> Neben das große setzte der Ballspielmeister Königin Christinas, Georg Sippel, ein kleineres Ballhaus, in welchem er – ungestört von sporadischen Theaterdarbietungen im großen Ballhaus – die Höflinge im Ballsport unterrichtete.<sup>518</sup> Bevor aber das große Ballhaus mit dem Einzug der Rosidortruppe zum ersten permanenten öffentlichen Theater Stockholms avancierte – ob es nun angenommen wurde oder nicht – war es dem Hof, den Aristokraten und dem gebildeten Bürgertum Stockholms gleichermaßen möglich, Theateraufführungen im sogenannten *Lejonkulan*-Theater zu besuchen.<sup>519</sup> Hierbei handelte es sich um ein zum Theater

---

<sup>512</sup> Im weiteren Verlauf der Arbeit „großes Ballhaus“ oder „Ballhaus“ genannt.

<sup>513</sup> Vgl. Dahlberg 1992, S. 285.

<sup>514</sup> So fand auch die *Comédie-Française*, die Schauspieler Ludwigs XIV., ihre feststehende Lokalität im *Jeu de Paume d'Étoile*, vgl. Howarth 1997, S. 334.

<sup>515</sup> Das *Stora Bollhuset* ist nicht mit dem *Lilla Bollhuset* zu verwechseln, welches Königin Christinas Tennislehrer bzw. *bollmästare* Georg Sippel auf einem kleinen Grundstück zwischen 1648 und 1653 privatwirtschaftlich errichten ließ, siehe: Schenkungsurkunde von Christina an Georg Sippel, welche sich im Stadtarchiv (*Finska församlingen kyrkoarkivet*) befindet.

<sup>516</sup> Vgl. Flodmark 1897, S. 2.

<sup>517</sup> Vgl. ebd., S. 2.

<sup>518</sup> Dahlberg geht davon aus, dass im großen und im kleinen Ballhaus im Wechsel Theateraufführungen stattfanden, womit Sippels Plan nicht aufgegangen zu sein scheint, vgl. Dahlberg 1992, S. 205.

<sup>519</sup> Das *Lejonkulan*, vom König finanziert und auf dem Schlossgelände errichtet und bis zum Jahr 1680 ausschließlich von Mitgliedern des Hofes besucht, gilt vornehmlich als höfisches Theater, vgl. Flodmark 1897, ab S. 19; Dahlberg 1992, S. 317.

umgebautes Gehege des lebenden schwedischen Diebesguts aus dem Dreißigjährigen Krieg, einem aus Prag verschleppten Löwen. Das schmale Gebäude, teils aus Holz, teils aus Stein errichtet, lag im Schlossgraben auf südwestlicher Seite gegenüber dem großen Ballhaus (Abb. 68). Zum Theater umgebaut wurde die Löwenbehausung im Jahr 1667 von holländischen Komödianten der Amsterdamer Schouwburg unter der Leitung Jan Baptist van Fornenbergh (1624-1697), die einen Werkvertrag mit dem König schlossen.<sup>520</sup> Die holländischen Wanderkomödianten blieben lediglich ein Jahr in Stockholm. Das *Lejonkulan* wurde zwar nicht durchgängig bespielt, jedoch gelegentlich modernisiert.<sup>521</sup> Vereinzelt fanden sich in dieser Spielstätte Wanderkomödianten ein, um den Hof und die Bürger zu belustigen.<sup>522</sup> Erst ab dem Jahr 1686 wurden in diesem Theater regelmäßig Vorstellungen gegeben. Die Amateurschauspieler der Uppsalarer Universität nannten sich *Dän Swänska Theatren* und führten im Theater der Löwengrube bis zum Jahr 1691 selbstgeschriebene Stücke auf.<sup>523</sup> Einer ihrer Akteure und Autoren von Bühnenwerken war, wie bereits gesehen, Göran Josuæ Törnquist. Das Gebäude wurde im Jahr 1689 und somit lange Zeit vor dem Schlossbrand abgerissen. Das Uppsalarer Studententheater spielte fortan im Ballhaus.

In den letzten drei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts kamen Wanderkomödianten zum Gastspiel ins große Ballhaus. Von 1691-97 gaben hier *Die Chursächsischen hochteutschen Comedianten* Auftritte und verdrängten die Amateurschauspieler des *Dän Swänska Theatren*.<sup>524</sup> Die Wanderkomödianten nutzten den Platz, den die Stockholmer Ballhäuser boten für ihre eigenen Bühnenbauten in erfinderischer Weise aus. Gunilla Dahlberg verschafft uns in ihrer Untersuchung von Aufführungen ausländischer Wanderkomödianten ein – wenn auch nur bruchstückhaftes – Bild von den provisorischen Bühnen, die mit den barocken Bühnenbildern wenig gemein hatten.<sup>525</sup>

Mit dem königlichen Befehl vom 27. März 1699, eine französische Theatertruppe anzustellen, vollzog sich ein vollständiger Umbau des Ballhauses zu einem Theater. Oberintendant Tessin wurde im Juli 1699 durch einen königlichen Befehl mit den Umbauarbeiten beauftragt.<sup>526</sup> Die

---

<sup>520</sup> Im Vertrag war die jährliche Pension sowie die Rückzahlung der von den Holländern vorgestreckten Umbaukosten des Theaters geregelt, vgl. RA, *Räntekammarräkning* für das Jahr 1667.

<sup>521</sup> Laut einer Eintragung aus dem höfischen Rechnungsbuch wurden an der Holzterrasse, die von *Tre Kronor* runter ins Theater führte Laternen und ein Steg mit Balustrade angebracht, der über den Graben zum Gebäudeeingang reichte. Ein Umbau erfolgte im Jahr 1762 und die Bühnenausstattung des Studententheaters im Jahr 1686, vgl. Flodmark 1897, S. 24 ff.

<sup>522</sup> Vgl. Dahlberg 1992.

<sup>523</sup> Zum Repertoire des Uppsalarer Studententheaters siehe Klemming 1863-1879.

<sup>524</sup> Vgl. Flodmark 1897, S. 27.

<sup>525</sup> Siehe Dahlberg 1992.

<sup>526</sup> Siehe RA, *Tessinska samlingen*, E5710, Karl XII. an Tessin mit einer Bemächtigung zur Leitung von Reparationsarbeiten des Ballhauses, vom 12.6.1699; *Karl XII originalskrivelser, koncept*, vol. 531, der Befehl an Cronström, eine französische Theatertruppe anzustellen, erfolgte in einem Brief vom 27.3.1699.

Besitzverhältnisse um das Ballhaus waren so gestaltet, dass es sich hierbei nicht um das Eigentum der Krone handelte, sondern um das der Erben des ursprünglichen Besitzers Charles Bloit (Tod 1679). Dieser hatte es an den – schließlich insolventen – Pierre Cambou verpachtet. Der Landsmann und Schuldner der Familie Bloit war nicht in der Lage, den Pachtvertrag zu bedienen, sodass beide Seiten zunehmend verarmten. Als schließlich Tessin in Vertretung des schwedischen Königs Interesse an dem Haus anmeldete, welches zum Theater für eine französische Schauspieltruppe umgebaut werden sollte, bestand die Witwe Bloit auf ihr Besitzrecht. Dies sollte den Oberintendanten jedoch nicht an der Verfolgung seines Ziels hindern, aus dem großen Ballhaus ein ansehnliches zeitgemäßes Logentheater zu machen. Tessin verpflichtete sich schließlich als Gegenleistung für die Nutzung des Gebäudes, Frau Bloit bis zu ihrem Lebensende im Jahr 1710 zu unterhalten.<sup>527</sup>

Die Umbauarbeiten – dabei handelte es sich zunächst um Reparaturen des Daches und um Ausbesserungen der Wände – erfolgten vom 3. Juli bis 15. Dezember 1699. Täglich, von 6 bis 18 Uhr, waren 40 Zimmermänner sowie zwei Soldaten in der Funktion von Hilfsarbeitern tätig.<sup>528</sup> Zu den reparationsbedürftigen Bauten des Ballhausareals zählte ebenso ein neben dem kleinen Ballhaus gelegenes Steinhaus, in welchem die Schauspieler untergebracht werden sollten.<sup>529</sup> Aus Jan van den Aveelens Kupferstich in Erik Dahlbergs *Suecia Antiqua et Hodierna* von 1702 lässt sich das äußere Erscheinungsbild des Ballhauses, dessen westliche Schmalseite am rechten Bildrand zu erkennen ist, erahnen (Abb. 69). Zu sehen ist eine glatt verputzte Außenwand ohne jeglichen Zierrat, Fenster oder Türen. An sie herangebaut sind verschieden hohe hölzerne Schuppen – möglicherweise Magazine für Requisiten? Eingezeichnet ist weiterhin eine Person (Handwerker oder Schauspieler), die ein langes Paneel über der Schulter fortträgt und die Größenverhältnisse der abgebildeten Architektur sichtbar macht. Die Einrichtung des großen Ballhauses geschah auf Kosten der Rosidortruppe, woraus sich ihre prekäre finanzielle Situation während ihrer Zeit in Schweden erklärt.<sup>530</sup> Die Kosten für die innerräumlichen Renovierungsarbeiten des Gebäudes beliefen sich gemäß einer Aufstellung aller Posten auf 1.644 Karolinen, was – unter Berücksichtigung des Wechselkurses im

---

<sup>527</sup> Vgl. Flodmark 1897, S. 30: Die Rechtslage um das Eigentum am großen Ballhaus blieb bis 1755 ungeklärt.

<sup>528</sup> Vgl. ebd., S. 32.

<sup>529</sup> Vgl. ebd.

<sup>530</sup> Vgl. Anstellungsvertrag vom 22. August 1699, RA *Tessiniska Samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704.

Jahr 1699<sup>531</sup> – einem Wert von 3.800 *livre* entsprach und somit ein Fünftel des Jahreseinkommens der Rosidortruppe ausmachte.<sup>532</sup>

Rechnungen über Materialien zum Umbau des Ballhauses geben Auskunft über Inneneinrichtung und Ausstattung des Theaters. 30 Logen waren auf zwei Ränge verteilt. Diese wurden mit 94 Ellen blauem Stoff ausgekleidet.<sup>533</sup> Der oberste Rang entsprach einer bestuhlten Galerie und nannte sich üblicherweise „Paradies“. Johan Flodmark vermutet eine äußere Bemalung der Logen, was an sich nicht abwegig erscheint, jedoch erst für einen späteren Zeitpunkt belegt werden kann.<sup>534</sup> Die Königsloge hob sich von den übrigen Logen mit Samt und vergolddem Leder ab. Auf dem Leder war vermutlich das Wappen des Königshauses angebracht, das auf einer wattierten Samtschicht aufgestickt war.<sup>535</sup> Auf jeder Ebene befand sich ein Kachelofen. Erhellte wurde das Theater durch 55 Leuchter, die mit einer hohen Anzahl an Kerzen ausgestattet werden mussten.<sup>536</sup> Dass es sich bei allen 55 Leuchtern um von der Decke herabhängende Kronleuchter gehandelt hat, ist zweifelhaft, wenn man bedenkt, dass das Auditorium des Theaters im *Kungshuset* bereits mit 24 Leuchtern über enorme Beleuchtungsmöglichkeiten verfügte. Zum Beleuchtungsinventar des Ballhauses zählten sicherlich Wandleuchter, die in den Logen und dem übrigen Zuschauerraum verteilt angebracht waren. Keineswegs übertrieben scheint die Aussage des Gastes Karl Adlerfelt bei der Wiedereröffnung des Ballhauses anlässlich der Geburtstagsfeier König Frederiks I. im Jahr 1721, dass Bühne und Logen gleichsam in einer unendlichen Menge von Licht getaucht waren.<sup>537</sup> Von der Abreise der Rosidortruppe bis zur besagten Veranstaltung unterlag das unbenutzte Ballhaus keinen Veränderungen.

Von der Größe des Theaters erfährt man ausschließlich aus Tessins Brief vom 23. März des Jahres 1699 an Cronström, in dem es heißt: *Le grand jeu contient 100 pieds le longueur sur 40,3 pied de largeur et 28,4 pied d'hauteur*<sup>538</sup>, was umgerechnet die Maße 29,5 Meter Länge, zwölf Meter Breite und 8,5 Meter Höhe ergibt. Die Raummaße des Ballhauses stimmen, mit nur geringen Abweichungen in Länge und Höhe, mit denen des Theatersaals im *Kungshuset*

---

<sup>531</sup> Vgl. Howarth 1997, S. 385. Der Wechselkurs für das Jahr 1699 war wie es unter § 2 im Dokument zum Engagement der Rosidortruppe lautete 21,5 schwedische Mark (entsprechen 1,3 Karolinen) = 1 *écu* (entspricht 3 *livre*), AN Min. Cent. XXIII, 381.

<sup>532</sup> Vgl. ebd. und RA, *Tessiniska Samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704, *Bordereau Des Debtes de La troupe des Comediens du Roy en General*.

<sup>533</sup> Vgl. Flodmark 1897, S. 34.

<sup>534</sup> Vgl. ebd.

<sup>535</sup> Die Vermutung ergibt sich aus der Rechnung eines Tapezierers.

<sup>536</sup> Die Ausgaben für die Beleuchtung belief sich auf 91 Taler und 24 Öre *k:mt* (*kopparmynt*)

<sup>537</sup> *Äntligen ingick då den kungliga födelsedagen. Teatern, som annars är ganska vacker och har magnifika dekorationer, illuminerades nu, liksom logerna, med en oändlig massa ljus, hvilket gav en utmärkt vacker anblick*, Carl Adlerfelt, zitiert nach Hans Wieselgren, „Taflor från krigs- och olycksåren efter Carl XII:s död, 1719-1721“, in: *Historisk tidskrift* 1893, S. 172.

<sup>538</sup> RA, *Tessiniska samlingen*, E 5716, Tessin an Cronström, 29.3.1699.

überein. Die Bühne lag im westlichen Teil des Gebäudes. Aus der Zeit des Umbaus zum Theater der Rosidortruppe ist kein graphisches Material erhalten, so dass man keine klare Aussage über die Anordnung der Logen, des Parterres, der Bühne oder der Dekoration im Rauminnen treffen kann. Ein Grundriss des Ballhaustheaters aus den 1780er Jahren – als Autor des Plans wird Erik Palmstedt (1741-1803) angegeben – dürfte die Raumsituation erraten lassen, vertraut man darauf, dass im 18. Jahrhundert keine grundlegenden Veränderungen des Innenraums vollzogen wurden (Abb. 70). Palmstedts Plan ist zunächst die Aufteilung des gesamten Saals in Zuschauerraum und Bühne zu entnehmen. Auf der Bühne eingezeichnet sind lediglich gestrichelte Linien, die schräg zum, ebenfalls als gestrichelte Linie dargestellten Schlussprospekt verlaufen. Zwei Wendeltreppen zu beiden Seiten des hinteren Endes der Bühne führten vermutlich zur oberen Bühnenmaschine. Ein Proszeniumsbereich ist anhand der Zeichnung nicht deutlich auszumachen. Auch der Zuschauerraum ist durch eine mittig verlaufende gestrichelte Linie unterteilt. Die südliche Hälfte gibt die Anordnung der Logen vor der Erweiterung der Königsloge zu erkennen.<sup>539</sup> Auf der gegenüberliegenden Seite ist die neue Raumaufteilung zu vermuten, nach der die Königsloge in Breite und Länge vergrößert erscheint. Hinzugefügt sind Sitzreihen im hinteren Abschnitt und einzelne Plätze in Richtung Bühne. Ebenfalls gestrichelt sind im Parterre dieser Seite durchlaufende Sitzbänke dargestellt, die von einer Balustrade zum vorderen Parterre hin abgegrenzt waren. Ein wichtiger Bereich dieses Plans ist jedoch das in den 1780er Jahren angebaute Treppenhaus an östlicher Seite, welches von der Straße *Slottsbacken* betretbar war. In diesem Anbau befanden sich drei separierte Treppenaufgänge, die zunächst zur ersten Logenreihe – wie im Plan veranschaulicht – darüberhinaus zu dem zweiten Rang und der Zuschauergalerie auf dritter Ebene führten. Ein weiterer schmaler Aufgang war zudem an die Schmalseite des Gebäudes angebaut und leitete in zwei aufeinanderfolgenden Läufen direkt zur mittig gelegenen Königsloge. Das Auditorium war folglich von zahlreichen Eingängen betretbar, wobei jeder Zuschauer denjenigen Zutritt gewählt haben mochte, der ihn auf direktem Wege zu seinem Platz führte.<sup>540</sup>

Wie aber verhielt es sich mit der Sitzplatzverteilung, der Eingänge, dem Parterre und der Bühne im von Tessin umgebauten Ballhaus? Bei der Ermittlung der Platzverteilung im Zuschauerraum des großen Ballhauses zur Zeit der französischen Schauspieler dient das Plakat der Vorstellung von Molières Komödie *L'Etourdy*, auf welchem die Eintrittsgelder bzw. Preise der Abonnements gedruckt erscheinen (Abb. 31). In einer Loge des ersten und zweiten

<sup>539</sup> Auf den Umbau der Königsloge konzentriert sich Constanze af Trolle in ihrem Beitrag zum Rekonstruktionsversuch des großen Ballhauses mit dem Ziel, ein originalgetreues Modell des Theaters – mit seinem Erscheinungsbild zum Ende des 18. Jahrhunderts – zu errichten, vgl. af Trolle, *Ett försök till rekonstruktion av Bollhuset*, 2012: [http://www.dramawebben.se/sites/default/files/af\\_Trolle\\_Bollhuset\\_0.pdf](http://www.dramawebben.se/sites/default/files/af_Trolle_Bollhuset_0.pdf).

<sup>540</sup> Dabei ist der zeremonielle Charakter nicht zu übersehen.

Ranges fanden acht Zuschauer Platz. Über die Anzahl der Plätze auf der Galerie oder im Parterre informiert das Plakat nicht, jedoch bezeugt es, dass es auch möglich war, einen Sitzplatz direkt auf der Bühne zu bekommen – eine Eigenart der barocken Theatergewohnheiten.<sup>541</sup> Für Letztere waren die Preise am höchsten. Im Vergleich mit einer Auflistung der Preise für Sitzplätze im großen Ballhaus aus dem Jahr 1765, genannt bei Flodmark, zeigen sich einige Abweichungen. Die Sitzplätze, welche zuvor auf der Bühne verortet waren, fanden sich später in Logen auf der Bühne (*På teatern [scenen]: 2 loger*).<sup>542</sup> Gemeint könnten hiermit nicht direkt zwei einzelne, auf der Bühne stehenden Logen sein, sondern Sitzplätze im Proszenium. Auch das Parterre war in Logen unterteilt, worin insgesamt 22 Menschen Platz fanden. Constanze af Trolle nimmt in ihrem Rekonstruktionsversuch der Theaterstätte „Ballhaus“ an, dass sich diese fünf Logen direkt an den Orchesterbereich anschlossen.<sup>543</sup> Für den ersten Rang vermerkt die Liste des Jahres 1765 zwölf Logen, wobei es nach den Rechnungen des Jahres 1699 fünfzehn Logen auf einem Rang sind. Dies ist damit zu erklären, dass die Königsloge und die zwei an sie angrenzenden auf der Preisliste ausgelassen wurden, da der König und seine Familie ohnehin freien Eintritt genossen. Für den zweiten Rang ist danach von 24 Logen die Rede, welches für eine nachträgliche Aufteilung des Platzes im zweiten Rang mit wesentlich kleineren Logen spricht. Auffallend erscheint weiterhin, dass die Logen – gleich in welchem Bereich – über unterschiedlich viele Plätze verfügten. Dies gilt insbesondere für den zweiten Rang und legt nahe, dass die Logen unterschiedlich groß waren. Laut der Aufzählung aller Sitzplatzmöglichkeiten und Preise schätzt Flodmark, dass der Raum rund 800 Gäste fasste.<sup>544</sup> Diese Zahl scheint nicht unbeträchtlich zu sein, beachtet man, dass das venezianische Theater *San Cassiano* mit fünf Rängen Raum für 900 Personen bot.<sup>545</sup> In den Anstellungsjahren Rosidors in Schweden verfügte das Ballhaus möglicherweise über etwas weniger Plätze, womit es für ein Stadttheater seiner Größe angemessen viele Sitzplätze besaß.<sup>546</sup>

Nach dem Abschied der französischen Schauspieler im Jahr 1706 erfolgten nur geringfügige Veränderungen im Theatersaal. Gemäß der Rechnungen aus den Jahre 1723 und 1732 wurden auf der Bühne viereckige Lichtrampen gegen 65 Lichtpfeifen (*ljuspipor*) ausgetauscht, Fenster erneuert, Seile sowie Blei und Lötzinn für Bühnentechnik und Material für eine neue Wandvertäfelung angeschafft.<sup>547</sup> Danach blieb das Ballhaus 40 Jahre lang unverändert. Erst unter König Gustav III. erhielt es eine Rundumerneuerung, auf welche der vorliegende

<sup>541</sup> In Paris wurde diese „Unart“ von Lully degoutiert und schließlich den Gästen des Palais Royal untersagt.

<sup>542</sup> Vgl. Flodmark 1897, S. 41.

<sup>543</sup> Vgl. Af Trolle 2012, S. 16.

<sup>544</sup> Vgl. Flodmark 1897, S. 41.

<sup>545</sup> Vgl. Franco Mancini, Elena Povoledo und Maria Teresa Muraro, *I teatri nel Veneto*, Bd. 3, 1988, S. 97.

<sup>546</sup> Zu der Größe von öffentlichen Theatern in der Barockzeit siehe Brauneck 1996, Band 2.

<sup>547</sup> Vgl. Flodmark 1897, S. 38 f.

Grundriss zurückgeht. Aus ihm erklärt sich weniger, dass sich die Königsloge nun über den ersten und zweiten Rang erstreckte und der Monarch hinter einem Gitter auf der oberen Ebene saß.<sup>548</sup> Die für die Anstellungszeit Rosidors angenommene Schlichtheit der mit Stoff ausgekleideten Logen wurde im Zuge Gustavs III. Theatersanierung mit Stuck und Malerei überdeckt. Was die Aufteilung von Zuschauerraum und Bühne betrifft, so wird es auch im Sinne der Sichtlinien keinerlei Veränderungen gegeben haben. Die Neuordnung der Platzaufteilung im Auditorium wurde auf Palmstedts Plan durch gestrichelte Linien vermerkt. Welche Art Bühnenmaschine aber besaß das Ballhaus? Der im Dienste König Gustavs III. stehende Memoirenschreiber und Theaterdirektor, Freiherr Gustaf Johan Ehrensvärd (1746-1783), verliert in seinem Tagebuch wenige Worte über die Situation hinter den Kulissen: „So waren zwischen den Kulissen und den Wänden weniger als eine halbe Elle Platz und der Schlussprospekt war an der hinteren Gebäudewand festgemacht.“<sup>549</sup> (*Man icke egde en half alns bredd emellan kulissen och väggen und att den sista fonden af dekorationen var fästad vid yttersta muren.*) Die von Flodmark herangezogenen Rechnungsbücher zur Zeit der Renovierung unter Gustaf III. geben Anhaltspunkte über die Anbringung der Lichtquellen in der Bühnenapparatur. Dabei handelte es sich um Lichtbretter, die an den einzelnen Kulissen befestigt waren.<sup>550</sup> Diese auch andernorts geläufige Methode zur Bühnenbeleuchtung praktizierte Tessin wohlmöglich bereits in seinen Stockholmer Theatern. Im Ballhaus waren die Leuchten auf einem schmalen Blech direkt am Prospekt befestigt. Die Lichtrampe an vorderster Bühnenkante war den Rechnungseintragungen zufolge umgerechnet ca. sieben Meter breit, was zugleich die Breite des Proszeniums beschreibt. Weiterhin deuten Eintragungen über Materialkosten auf eine Veränderung der Theatermaschine hin, wonach ein großes Quantum an Seilen und Stricken sowie 160 Rollen und Scheiben aus Holz bestellt worden sind. Ob die Bühne jedoch eine komplexe, zentral gesteuerte Mechanik erhielt, ist zweifelhaft. Dagegen sprechen zunächst die beengten Raumverhältnisse, welche – nicht anders als im Theatersaal des *Kungshuset* – keine über einen im Untergeschoss installierten Balken laufende Kulissenaufhängung ermöglichen. Seilzüge für die in den Gassen verschiebbaren Kulissen sowie Aufhängungen der Soffitten verliefen voraussichtlich nur direkt ober- und unterhalb des Sichtbereiches der Bühne. Das Ballhaus verfügte über kein Kellergeschoss und auch der Dachboden bot nicht genug Raum für jegliche Arten von Zugmechanismen.<sup>551</sup> Selbst Ankleideräume und Magazine wa-

<sup>548</sup> Flodmark und af Trolle sind sich in diesem Punkt einig.

<sup>549</sup> *Dagboksanteckningar förda vid Gustaf III:s hof af friherre Gustaf Johan Ehrensvärd*, Dr. E. V. Montan [Hg.], Bd. 1, 1877, S. 220 f.

<sup>550</sup> Die Rechnungen sind aus dem Jahr 1772, vgl. Flodmark 1897, S. 48.

<sup>551</sup> Das Ausstellungsmodell von Reinhard Roth und Constance af Trolle für das 200-jährige Jubiläum *Kungliga Dramatiska Teatern* 1788-1988.

ren, wie es Palmstedts Grundriss zeigt, westlich und östlich an die Bühnenseite des Gebäudes angebaut. Hinzukommt, dass unter den gut erhaltenen Rechnungen für Renovierungsarbeiten in den Schlossrechnungsbüchern die Rechnungen über Bauarbeiten bzw. Zimmermannsarbeiten der Bühne vollständig aufbewahrt sind. Sie lassen keine Bestellungen von Materialien einer zu verändernden Bühnenmaschine vermissen. Dies mag der Beweis dafür sein, dass die Maschine während ihres 100 Jahre andauernden Gebrauchs keinen wesentlichen Veränderungen unterzogen wurde.

Das allgemeine Unwissen über die Bühnendekoration im Ballhaus zur Zeit der Rosidortruppe kann kein Dokument ausräumen. Flodmark geht irrtümlich davon aus, dass die Bühnenbilder aus Bérains Werkstatt für das Ballhaus angeschafft wurden. Zudem übersieht er die Variabilität der Szenen, welche sich in den Collagen (Abb. 28-30) zeigt und eine Veränderbarkeit des Bühnenbildes in fünf verschiedene Ansichten eröffnet.<sup>552</sup> Als Ballhausinventar legt der Autor die in der Aufstellung genannten Requisiten Rosidors aus und übersieht dabei, dass diese für die *representation de la Comedie à la Cour* geordert wurden, folglich für die regelmäßigen Vorstellungen im *Kungshuset*.<sup>553</sup> Auf Tessins Wunsch begleitete ein Dekorateur die Franzosen nach Stockholm, wobei derselbe auch für die Beleuchtung der Bühne zuständig war, von Cronström als *moucheur de chandelles* bezeichnet.<sup>554</sup> Ob dieser Tessins künstlerischen Ansprüchen entsprach, ist demzufolge äußerst fragwürdig.<sup>555</sup>

Laut Cronström brachte die Rosidortruppe eigene Bühnenbilder nach Stockholm mit. Weder ist ihr Aussehen bekannt, noch ob sie zur Anwendung kamen. Aus einem weiteren Brief Cronströms an Tessin geht hervor, welche Bühnenbilder für die Aufführung der Truppe entsprechend ihrer eingeübten Stücke benötigt wurden.<sup>556</sup> Dabei handelte es sich um einen Platz oder eine Stadtperspektive, einen Saal oder ein Appartement und schließlich um einen Schlussprospekt mit Garten oder Landschaft. Die Nennung Cronströms stimmt folglich mit den Bühnenbildern überein, die Tessin im selben Jahr in Paris bestellte. Ein Hinweis darauf, ob die berainesken Bühnenbilder ausschließlich für die Bühne im *Kungshuset* entworfen wurden, liegt hierin jedoch nicht. Einzig die ähnlichen Raummaße der beiden Theatersäle, so wie es ihre Grundrisse zeigen, könnten dafür sprechen, dass die aus Paris importierten Szenen nicht nur im *Kungshuset*, sondern auch im Ballhaus zur Anwendung kamen. Dieser Annahme

---

<sup>552</sup> Der Irrtum des Autors zieht sich durch seinen gesamten Forschungsbeitrag von 1897.

<sup>553</sup> Vgl. RA, *Tessiniska Samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704, *Memoire des choses necessaires pour les representations de la Comedie a la Cour*.

<sup>554</sup> Vgl. Flodmark 1897, S. 69.

<sup>555</sup> Vgl. RA, *Teatern* vol. I, Handlingar rörande teatern 1624-1792, *Skrivelser till Kungl. Maj:t*, Brief von Cronström an Karl XII. 14. August 1699.

<sup>556</sup> Vgl. RA, *Tessiniska samlingen*, E 5716, Cronström an Tessin 14. Juli 1699, folio 382.



folgend müssten sie zwischen den Theatern mindestens zweimal wöchentlich umgezogen sein. Dieses wird keinen außergewöhnlich großen organisatorischen Aufwand bedeutet haben, waren die Kulissen zwecks ihrer gewollten Wandelbarkeit von den Einschubkonstruktionen leicht abzunehmen und wieder anzubringen.

Ein Beispiel für den unkomplizierten Umgang mit diesem Material zeigt der vorherige Testeinbau der Stockholmer Szenenbilder im Pariser Theater *Hôtel de Bourgogne* durch Cronström und Bérain.<sup>557</sup> Die Gedanken an einen zweimal wöchentlich stattfindenden Umzug der Bühnenbilder fußt auf theoretischen Überlegungen. Faktisch aber werden die Bühnenbilder – wenn überhaupt – im Jahr 1701 nur dreimal ihren Standort im *Kungshuset* verlassen haben, da im selben Jahr lediglich drei Stücke im Ballhaus zur Aufführung kamen.<sup>558</sup>

### *Öffentliche Theater in Europa, ein Vergleich*

#### *Paris*

Das Stockholmer Ballhaus verschreibt sich ganz eindeutig der Gepflogenheit einer Umwandlung von Ballspielhallen zu permanenten Theaterstätten, wie es die Praxis im Paris Ludwigs XIV. war.<sup>559</sup> Vorweg ist die *Comédie-Française* zu nennen, die – zwar unter enormen Zeitdruck und finanziellen Nöten – das *Jeu de Paume d'Étoiles* im Faubourg Saint-Germain zu ihrer Geschäftsstelle machte.<sup>560</sup> Auch Lully, der ab 1672 vom König das Recht zugesprochen bekam, allein seine Opernproduktionen der Öffentlichkeit vorzustellen und schließlich auch zum *Surintendant de la musique royale* ernannt wurde, ließ sich – als Provisorium, bevor er das Palais Royal bezog – eine Ballspielhalle (*Jeu de Paume de Bel Air*) zum Theater umbauen.<sup>561</sup> Ein frühes und bedeutendes, in die Architektur eines früheren Ballhauses eingebautes Theater war das *Théâtre du Marais* (mit dem *Hôtel du Bourgogne* eine der ersten öffentlichen Bühnen in Paris).<sup>562</sup> Die Auditorien der umfunktionierten Ballhäuser in Paris passten sich den rechteckigen Formen ihrer Behausung an und orientierten sich zunächst nicht an der weiterentwickelten, geschwungenen Platzverteilung in den Zuschauerrängen italienischer Theater. Das *Jeu de Paume de la Bouteille*, in das Perrin mit seiner Kompanie 1670 einzog, verfügte über drei Etagen mit Logen und einer nur sieben Meter tiefen Bühne, auf der die Verwand-

<sup>557</sup> Vgl. RA, *Tessinska samlingen*, E5716, Cronström an Tessin 28.8.1699

<sup>558</sup> Vgl. Dahle 1992, S. 26.

<sup>559</sup> Zu nennen sind das *Jeu de Paume des Métayers*, das *Théâtre du Marais*, das *Jeu de Paume de la Bouteille*, das *Jeu de Paume de Bel Air* usw., vgl. Gourret 1985, S. 17 ff. Die Theater der Pariser Tennishallen aus dieser Zeit sind kaum dokumentiert.

<sup>560</sup> Das Theater öffnete am 18. April 1689.

<sup>561</sup> Sein Architekt war Lullys Landsmann Carlo Vigarani (1625-1713). Zur Zusammenarbeit von Lully und Vigarani siehe Beijer 1956, S. 183-196.

<sup>562</sup> Vgl. Howarth 1997, S. 125 ff.

lungen des Bühnenbildes von statten gingen.<sup>563</sup> Der Architekt François d'Orbay, der das *Jeu de Paume d'Étoile* für die *Comédie-Française* als Theater einrichtete, ignorierte die Ursprungsarchitektur und ordnete die Logen in U-Form um das Parterre an (Abb. 71). Tessin, der das Theater während seines Paris-Aufenthaltes zeitlich nur knapp verpasst hat, könnte es dennoch über Pläne oder Erzählungen gekannt haben und dadurch in seinem Umgang mit der Inneneinrichtung des Ballhauses bestärkt worden sein.

Ein architektonischer Vergleich von Stockholmer Ballhaus und Pariser Palais Royal erinnert an den Vergleich zwischen dem Saaltheater im *Kungshuset* und dem Vorführungsraum des Palais Royal. Diese Annahme stützt sich auf die Erkenntnis, dass die Maße des Ballhauses mit denen des *Kungshuset*-Theater weitestgehend übereinstimmen. Man verzichtete auch im Ballhaus, so meine Vermutung, auf eine raumgreifende Bühnentechnik, welche mit derjenigen des Palais Royal zu vergleichen gewesen wäre. Das Ballhaus war für ein kleineres Publikum ausgelegt und verfügte im Verhältnis zu der Pariser Bühne über eine breite Szenenöffnung. Auch war der Zugang zu Rängen, Parterre und Galerie mit dem Fehlen von Treppenhaus und Vestibül für ein Theater dieser Größe ungünstig beschaffen. Selbst der spätere Versuch, mit dem Anbau mehrerer Treppenhäuser eine klare Eingangssituation zu schaffen, scheiterte meines Erachtens an dem provisorischen Charakter und der unstimmigen Gewichtung des annektierten Baukörpers.<sup>564</sup>

### *Hamburg*

Rückschlüsse auf Ideengeber für die Theatereinrichtung des großen Stockholmer Ballhauses verspricht wiederum das Studium von Tessins Reisejournal. Detailliert und anschaulich berichtet der schwedische Zeitzeuge – ähnlich der Ausführungen über das Palais Royal in Paris – von öffentlich zugänglichen Theaterhäusern, wobei die Spielstätten Venedigs in Bezug auf Tessins Beobachtung und Beurteilung städtischer und privat geführter Theater äußerst informativ sind.

Auf der Route des Schweden lag aber zunächst die Hamburger Oper, das erste deutsche Opernhaus.<sup>565</sup> Der Besuch mochte genau dieser Tatsache geschuldet sein, darüber hinaus war die Existenz dieses Opernhauses auf die Initiative Herzog Christian Albrecht von Schleswig-Holstein-Gottorf zurückzuführen, welcher der Bruder Hedwig Eleonoras von Schweden war.<sup>566</sup> Anders als das Ballhaus, war die Hamburger Oper ein reiner Neubau. Aus Christian

---

<sup>563</sup> Vgl. Gourret 1985, S. 18.

<sup>564</sup> Gemeint ist das nach *Slottdacken* ausgerichtete Treppenhaus.

<sup>565</sup> Vgl. *Travel Notes*, S. 136.

<sup>566</sup> Vgl. Werner Braun, *Vom Remter zum Gänsemarkt. Aus der Frühgeschichte der alten Hamburger Oper (1677-1697)*, 1987, S. 15.

Albrechts Not, im Hamburger Exil auf das kulturelle Hofleben verzichten zu müssen, geboren, wurde das hansestädtische Opernhaus vorwiegend vom Adel – darunter die Damen der Familie Königsmarck – besucht. Es war jedoch wie das Stockholmer Ballhaus der breiten Öffentlichkeit zugänglich.<sup>567</sup> Von einer Aktiengesellschaft finanziert, stand der Aufführungsort in der Tradition der Venezianischen Opernhäuser, die aufgrund der Vermietung von Logen, Kapitalanlagen waren und einen regelrechten Operntourismus etablierten.<sup>568</sup> Tessins Aufzeichnungen nach zu urteilen, war die Hamburger Bühnenmaschine sowie die Aufteilung des Innenraums Mittelpunkt seiner Studien: Zunächst schien Tessin beeindruckt von der Größe der gesamten Anlage, denn der Zuschauerraum verfügte über vier Logenränge, muss dementsprechend hoch gewesen sein. Gemäß der Angaben des Schweden entsprach die Raumtiefe der Bühnen mit 35 Ellen (20 Meter) fast der Hälfte des gesamten Opernsaals und war somit auch bedeutend größer als Burnacinis Bühne in Wien, an welcher sich das Dekor der Kulissen orientierte, so Tessin.<sup>569</sup> Die Bühne war in drei hintereinanderliegende Spielflächen unterteilt, welche steil anstiegen und jeweils durch einen Vorhang verborgen werden konnten.<sup>570</sup> Nach Tessins detaillierter Beschreibung verfügte die Bühnenmaschinerie insgesamt über 15 *Thelari* – Tessin meint hiermit die seitlichen Kulissenpaare –, die lediglich vier Szenenwechsel der *Interscenien*<sup>571</sup> zuließen und zudem einzeln bedient werden mussten.<sup>572</sup>

Der Szenenwechsel durch die Theatermaschine, für den mehrere Personen benötigt wurden, wird bereits von Johan Theiles Libretto zur ersten in Hamburg aufgeführten Oper *Der Erschaffene/ Gefallene und Auffgerichtete Mensch* belegt.<sup>573</sup> Das bereits 10 Jahre vor Tessins Hamburg-Aufenthalt erschienene Textheft verrät in seinen Regieangaben den Einbezug der Theatermaschine. Während des Stücks traten vier Szenen in Erscheinung: Himmel, Hölle, Paradies und der Garten Eden, welches auf Tessins Beschreibung von vier Szenenwechseln passen würde. Die Rede ist überdies von Schwebevorrichtungen (einer großen und einer kleinen), die Wolken, einzelne Engel und ganze Engelschöre von der Decke hatten herunterlassen können.<sup>574</sup> Das äußerlich unscheinbare, dennoch geräumige Opernhaus war ein reiner Holzbau, der immerhin 50 Jahre in frequentiertem Gebrauch stand. In dieser Form ist er ein frühes Beispiel eines öffentlichen Opernhauses in Deutschland und steht in norditalienischer Thea-

<sup>567</sup> Vgl. Renate Brockpähler, *Handbuch der Barockoper in Deutschland*, 1964, S. 187.

<sup>568</sup> Vgl. *Teatro* 2001, S. 90.

<sup>569</sup> Tessin vergleicht die Hamburger Oper mit dem Theater auf der Cortina, vgl. *Travel Notes*, S. 136.

<sup>570</sup> Vgl. ebd., S. 163; Joachim E. Wenzel, *Geschichte der Hamburger Oper 1678-1978*, Bd. 1, 1978, S. 10.

<sup>571</sup> Mit *Interscenien* sind Bühnenprospekte gemeint.

<sup>572</sup> Vgl. *Travel Notes*, S. 163.

<sup>573</sup> Die erste Fassung des Librettos befindet sich in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg unter der Signatur MS 640/3:1 oder als Online-Ressource: <http://www.sub.uni-hamburg.de/recherche/elektronische-angebote/digitalisierte-bestaende>.

<sup>574</sup> Vgl. eine detaillierte Beschreibung gibt Braun 1987, S. 38 ff.

terbautradition. Auch wenn es im ersten Moment nicht den Anschein macht, so wird die Betrachtung dieser Architektur Tessins Wissensgut über Theater im Allgemeinen bereichert haben – ohnehin verfügte der Architekt bereits zu dieser Zeit über eine erstaunliche Unterscheidungsfähigkeit. Da sowohl von der Hamburger Oper wie auch von Tessins Theatersaal im Ballhaus jener Zeit kein zeichnerisches Material erhalten ist, lassen sich keine konkreten Aussagen über architektonische Gemeinsamkeiten und Unterschiede treffen.

### Venedig

Bis Tessin im Verlauf seiner Reiseaufzeichnungen zur ausgiebigen Beschreibung der venezianischen Logentheater kommt, vermerkt er fast beiläufig den Besuch des Opernsaals im Turiner Palazzo Madama und notiert als Gast zweier Spektakel seine Eindrücke von der Oper *Sejano* in Genua und des *Teatro Olympia* in Fano.<sup>575</sup> Die Aufzeichnungen sind in ihrer Kürze und in ihrem flüchtigen Format für die vorliegende Studie wenig relevant.

Von ganz anderem Charakter zeugen Tessins Berichte über die Theaterhäuser der Lagunenstadt.<sup>576</sup> Tessin traf während der Karnevalszeit, in der ein venezianisches Theater zwischen 20 und 30 Opern zur Aufführung brachte, in Venedig ein.<sup>577</sup> Die zu dieser Saison in Venedig einfallenden Touristen ließen sich von den überwältigenden Bühneneffekten, erzeugt durch die Kombination von physischer Tiefe und gemalter Perspektiven auf stetig wechselnden Kulissenflügeln und Hintergründen, verzaubern.<sup>578</sup>

Ein Grund dafür, dass die Beschreibungen der Bühnenmaschinen und der Zuschauersäle der venezianischen Opernhäuser in Tessins Reisejournal auffallend umfangreich sind, liegt darin, dass es sich bei ihnen um privat geführte Institutionen handelte, welche ihre Aufführungen nicht graphisch dokumentierten.<sup>579</sup> Die sogenannten *Impresarii*, die Inhaber der venezianischen Theaterhäuser bezogen ihre Einnahmen durch die Vermietung der Logen.<sup>580</sup> Ihre Hauptaufgabe war es, ein Geschäftsmodell für Opernproduktionen zu erarbeiten, welches auf einer ausgewogenen Verteilung von Ausgaben (für Solisten, Musiker, Kostümbildner, Büh-

---

<sup>575</sup> Vgl. *Travel Notes*, S. 230 f.; 345; Bjurström 2.1966, S. 14-41.

<sup>576</sup> Zur Zeit von Tessins Aufenthalt gaben 8 öffentliche Theater in Venedig Vorstellungen, vgl. einen Bericht aus dem *Mercure galant* vom März 1683, S. 236. Baker nennt für das letzte Drittel des 17. Jahrhunderts ebenfalls eine Zahl von 8 Theaterhäusern, vgl. Baker 2013, S. 15.

<sup>577</sup> Die venezianischen Theater-, bzw. Opernhäuser kannten kein Repertoire. Sie spielten durchweg eine Oper pro Saison. Jedes Theater führte jedoch eine andere Oper auf. Im Jahr 1700 boten 15 Theaterhäuser eine große Auswahl an Vorstellungen, vgl. Brauneck 1996, S. 39.

<sup>578</sup> Venedigs Besucherandrang, welcher im Laufe des 17. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreichte, garantierte den im Turnus dreier Saisons Musik- oder Sprechtheater aufführenden Theaterhäusern ausverkaufte Vorstellungen. Mit ihrer aufwendigen Bühnenkunst und dem Unterhaltungswert ihrer Stücke entwickelten sie sich zu wirtschaftlichen Selbstläufern, vgl. Glixon 2006, S. 229.

<sup>579</sup> Vgl. Bianconi 1991, S. 13.

<sup>580</sup> Vgl., ebd.

nentechniker, Librettisten und Komponisten, Kopien der Partituren für Instrumentalisten und Schauspieler) sowie Einnahmen durch Logenabonnements und sonstige Eintrittspreise basierte.<sup>581</sup> Die *Impresarii* waren zwar bestrebt, das Publikum mit aufwendigen Bühneneffekten in die Aufführungen zu locken, sparten dagegen mit Übermalungen oder Umbauten wiederverwendeter Materialien an Requisiten. So sahen die Betreiber der Theaterhäuser ebenfalls davon ab, die Inszenierungen in teuren Drucksachen zu verbreiten. Eine Abbildung teils bekannter Bühnenbilder in öffentlich zugänglichen Medien hätte ihnen überdies wohlmöglich geschadet. Demzufolge ist es auch nicht verwunderlich, dass Tessins *Catalogue* keine derartigen Ausweise über Theaterhäuser oder Opern in Venedig listet.<sup>582</sup>

Um die venezianischen Theater mit Maschinerie und Auditorium aufzunehmen, erachtete Tessin die säuberliche Beschreibung als notwendig, sollte er einmal darauf zurückgreifen müssen. Unter fachlicher Führung besichtigte der Schwede das Theater *San Giovanni Grisostomo*, welches neben dem Theater *SS. Giovanni e Paolo* das größte venezianische Theater der Zeit war.<sup>583</sup> Es wurde von Tomasso Bezzi entworfen und den Brüdern Giovanni Carlo und Vincenzo Grimani finanziert und geführt.<sup>584</sup> Der *Capomaestro*<sup>585</sup> Domenico Giovanni Giacomo da Reggia, welcher für die künstlerische Ausstattung sowie für den Betrieb des Theaters zuständig war, begleitete Tessin – ähnlich wie es zuvor Bérain in Paris getan hat – bei einem Rundgang durch das Haus und zeigte ihm die gesamte Theatermaschine, ließ ihn Skizzen anfertigen und führte ihm Szenenwechsel vor.<sup>586</sup> Tessin beschreibt in der Folge seines Berichts die Maße der Bühne, die er mit 23 Schritt von der Rückwand bis zum ersten *Interscenum*<sup>587</sup> und wiederum 23 Ellen bis zum ersten, feststehenden Kulissenpaar, plus 7 weitere Ellen bis zu den Lichttrampen angibt. Im Vergleich zu den schwedischen Theatern, Ballhaus

<sup>581</sup> Siehe dazu die umfassende Studie von Glixon 2006.

<sup>582</sup> Vgl. die unter der Überschrift *Liste des Commedies & Opera tant Italiens que Francois & Allemands avec de Figures* gesammelten Titel, *Catalogue 1712*, S. 83. Der Oberintendant besaß die meisten Stiche und Programme von bedeutenden Theaterraufführungen der herzoglichen Höfe der Toskana und des Pariser Hofes in der Zeit Ludwigs XIV. Dass er über kein graphisches Material der venezianischen Opern verfügte, ist damit zu erklären, dass es für Tessin zum einen sehr schwierig war, das gewünschte Material beschaffen zu lassen und es zum anderen Abbildungen und Programme der venezianischen Aufführungen in Form der höfischen Prunkausgaben von solennellen Festivitäten nicht existierten. Tessins Wissenslücke über die venezianischen Theaterhäuser wurde mit dem Besuch einzelner Opern in Venedig weitestgehend geschlossen. Seine Reiseaufzeichnungen, insbesondere die überaus detaillierten, gelten allgemein als Auskunftsmaterialien, auf die Tessin zu einem späteren Zeitpunkt zurückgreifen konnte.

<sup>583</sup> Über die Lage und die Geschichte aller venezianischen Theater unter Berücksichtigung des auffindbaren Materials informiert Nicola Mangini, *I Teatri di Venezia*, 1974.

<sup>584</sup> Vgl. Baker 2013, S. 13.

<sup>585</sup> In diesem Ausschnitt des Journals erwähnt Tessin weitere Bühnenkünstler: Gasparo Mauro, Francesco Santurini und Ippolito Mazzarini, vgl. *Travel Notes*, S. 357.

<sup>586</sup> Die Erläuterungen in Tessins Reisetagebuch werden, gerade in diesem Abschnitt, durch zwar kleine aber sehr gut nachvollziehbare technische Zeichnungen ergänzt.

<sup>587</sup> Das große *Interscenum*, so Per Bjurström, „bildet die Grenze zwischen dem bei Aufführungen benutzbaren Bühnenraum und einem hinteren Abschnitt, der hauptsächlich für die Aufstellung von Dekorationen bestimmt war.“, Bjurström 2.1966, FN 5.

und Theatersaal im *Kungshuset*, ist allein die Tiefe der Bühne des Theaters *S. Giovanni Grisostomo* genauso lang wie Tessins Theater im Ganzen. Diese gigantische Bühne verfügte über eine entsprechend kolossale Theatermaschine. Das Theater *S. Giovanni Grisostomo* war unzweifelhaft das größte Theater Venedigs und nach Chassebras de Cramailles „machte es am meisten reden von sich, entsprach es in seiner Pracht doch einem königlichen Theater.“ (*C'est celluy dont on parle le plus, que l'on peut dire un Théâtre Royal pour la magnificence.*)<sup>588</sup> Von besonderem theaterwissenschaftlichen Wert – übergeht man einmal den für den Schweden so typisch wertenden Tonfall – sind diese detailreichen Ausführungen in Tessins Reiseitinerar, welche die komplexen technischen Vorrichtungen der Venezianischen Opernhäuser im Hochbarock begreiflich machen. Nachdem Tessin das optische Verhältnis von Proszenium, Soffitten, Vorhängen und Kulissen erläutert hat, stellt er einen Vergleich zum Bühnenbildwechsel zwischen dem Theater *S. Giovanni Grisostomo* und dem Palais Royal an. Dieser gibt Aufschluss über die Vorführungspraxen eines venezianischen Theaters, dessen große Konkurrenz innerhalb der Stadt zu einer gewissen Experimentierfreude führte. Tessin schreibt, dass man

*in Venedig nicht wie in Paris fast immerforth nur beij der grossen interscene verenderungen sich arrestiret, sondern dass man bald vorne interscenen herunterläst, baldt gantz im eloignement, welches viel fremder undt bizzarer ist, imgleichen daß man immerforth die lufft und dächer nach behör verendert, wie auch unten daß Theater od. den Palco zum öfftesten mitt gantzen landschafften, beümen, brükken od: fontainen couppiret siehet.*<sup>589</sup>

Tessin meint hier, dass die Landschaften, welche die einzelnen Kulissen des Bühnenbildes sichtbar werden lassen, in ihrer Erscheinungsform variabel sind, indem man Soffitten oder Vorhänge an unterschiedlichen Stellen und in unterschiedlichen Längen herablassen konnte. Für ein zentralperspektivisches Pariser Bühnenbild, das in seinem Zusammenspiel mit Zuschauerraum, Publikum und Musik als Gesamtkunstwerk Geltung beanspruchte – somit als starre Einheit gedacht war – wäre eine solche Praxis undenkbar gewesen. Die von Tessin als bizarr wahrgenommenen, variablen Bühnenbildwechsel geschahen nicht fließend, sondern mussten – so die Einbuße der effektreichen Kulissenflut – durch Vorhänge verdeckt, von Menschenhand gleich einem Buch aufgeklappt, aufgefächert, ausgerollt oder eingeschoben werden.<sup>590</sup> Tessins Schlussfolgerung nach, verlor der sukzessiv vollzogene Kulissenwechsel damit an Eleganz.<sup>591</sup> Richtiggehend beeindruckt aber zeigt sich der Schwede von einzelnen

<sup>588</sup> *Mercure galant*, März 1683, S. 249 f.

<sup>589</sup> *Travel Notes*, S. 359.

<sup>590</sup> Diese Beobachtung gilt noch für die Theatermaschine im *Teatro San Giovanni Grisostomo*, vgl. ebd., S. 359.

<sup>591</sup> Gleichsam wurde Torellis geniale Erfindung des gleichzeitig vollzogenen Verwandlungsmechanismus negiert.

kunstvoll gestalteten und variabel beleuchteten Szenen wie einer Grotte oder auch einer freistehenden Kulisse, welche links der mittleren Achse einen weiteren Zugang für Schauspieler bot und damit gleichsam die Zentralperspektive aufzuheben vermochte (Abb. 72). Auch die viel später von Ferdinando Galli-Bibiena am Theater der *Accademia degli Ardent*i in Bologna vorgestellte *scena per angolo* findet bereits hier Anwendung, nämlich dort *wor Architectur ist [im Bühnenbild]*. Tessin hat *observiret, daß man zwei puncten in der Perspektive gebrauchet*.<sup>592</sup> Dieser Experimentierfreude entspricht eine trickreichere Maschinerie als beispielsweise die des Palais Royal, deren Antriebsmechanismus ein unterhalb der Bühne arretierter Balken darstellte, an dem alle Kulissen über Seile befestigt waren.<sup>593</sup> Das feuchte Erdreich Venedigs, bzw. das Wasser unterhalb aller auf Stelzen liegenden Gebäude sowie die Breite der Bühnen schrieben eine recht flache Konstruktion der Zugmechanismen vor. Diese bestand aus kleinen, seitlich und unterhalb der Bühne laufenden Rollen, über welche die mit den Kulissen verbundenen Seile über ein Gegengewicht getrennt voneinander gesteuert wurden. Eine dieser Konstruktionen skizziert Tessin neben seinem Text im Reisetagebuch (Abb. 73).<sup>594</sup> Der Bereich unterhalb der Bühne war, trotz des von unten drohenden Wassers allerdings immer noch tief genug, um Prospekte oder Requisiten durch Schlitz nach oben auf die Bühne durchzuschieben. Dies hatte weniger mit der Bühnentechnik zu tun als vielmehr mit starken Männern, die ihren Einsatz während einer Vorführung unterhalb der Bühne abwarteten.<sup>595</sup> Immer wieder lassen sich auf den dicht beschriebenen Blättern von Tessins Itinerar kleine, aber sehr genaue mit Buchstaben versehene und aufschlussreich erklärte Handskizzen entdecken. Sie sind seltene Hinweise zur Architektur dieser grandiosen Anlagen, von welchen insgesamt nur wenig Bildmaterial existiert.<sup>596</sup>

Tessin wohnte des Weiteren Opernvorstellungen im Theater *S:t Lucca overo S. Salvatore* und im *Teatro S. Angelo* bei, von dessen Eindrücken er lebhaft erzählt.<sup>597</sup> Alle venezianischen Theater, denen sich Tessin in seinem Itinerar widmet, verfügten über fünf Ränge mit mindes-

<sup>592</sup> *Travel Notes*, S. 365. Bjurström nimmt an, dass Tessins Angabe über die intensive Benutzung der drei vordersten Kulissenpaare im *Teatro S. Lucca overo S. Salvatore* Anlass zur Annahme gibt, dass der „per angolo gemalte Hintergrund schon bei dem dritten Kulissenpaar angebracht wurde.“ Hiermit wirkte der Schlussprospekt um einiges erweitert, wozu die schräg stehenden Kulissen Anteil hatten. Der Autor bezieht sich auf die von Tessin skizzierten Bühnengrundrisse und setzt sie in einen Zusammenhang mit Tessins fragmentarischen Aussagen. Vgl. Bjurström 2.1966, S. 40.

<sup>593</sup> Einziger Vorteil hierin lag in der simultanen Bewegung aller Bühnenkulissen.

<sup>594</sup> „H H weist aus, daß der strick an beyden enden ein wenig erhoben ist wegen die feüchtigkeit deß erdreichß, undt ist daß unterste flor nur die bloße Erde, worhinein das Wasser auch bißweillen kömpt...“, *Travel Notes*, FIG 204 b.

<sup>595</sup> Zu den Aufgaben von Bühnenarbeitern kommt Bjurström in: *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Bjurström 1962, S. 109 f.

<sup>596</sup> Vgl. Holmes 1984; Baker 2013.

<sup>597</sup> Vgl. *Travel Notes*, S. 363 f. Im *Teatro S. Lucca* sieht Tessin die Oper *Il Giordino* von Domenico Gabrieli und Adriano Morselli, im *Teatro Sant'Angelo* die Oper *La Fortuna tra le disgrazie* von Paolo Biego und Rinaldo Cialli, vgl. Bjurström 2.1966, FN 20 und 22.

tens 30 Logen.<sup>598</sup> Bei der Beschreibung der Auditorien geht Tessin auf die schmückenden, die Ränge voneinander abhebenden Stuckaturen ein, verschweigt jedoch den jeweiligen Formtyp.<sup>599</sup> Eine Ausnahme macht er beim Auditorium des Theater *S. Lucca*, welches, so Tessin, „rundt [war] undt man es so best vor den stimmen aestimiret.“<sup>600</sup> Es ist davon auszugehen, dass Tessin die Wahl derjenigen Theater, die er in Venedig besuchte nicht willkürlich traf. Es waren vor allem die großen Häuser mit aufwendiger Bühnenmaschinerie und Auditorien mit fünf Rängen. Das Theater *Sant'Angelo* darunter war zwar das kleinste, sollte sich jedoch als das Theater mit der außergewöhnlichsten Lebensdauer herausstellen. Es wurde bis 1802 bespielt, seine Ausstattung erlag lediglich marginalen Veränderungen in dieser Zeit und es fanden hier gemäß der saisonalen Spielzeiten ununterbrochen Vorstellungen statt.<sup>601</sup> Beim Lesen von Tessins Beobachtungen, von seinen Anmerkungen zu technischen Raffinessen, Sitzplatzanordnungen, ja sogar zum Kostüm wird schnell klar, dass das Gesehene nur geringfügigen Niederschlag in den Stockholmer Theatersälen fand.

Selbst zeitgenössische Quellen anderer Autoren, ob grafisch oder schriftlicher Art, zeichnen ein divergierendes Bild. Beispielsweise lässt der Auf- und Grundriss des Theater *SS. Giovanni e Paolo* von 1692 einen tiefen Bühnenraum, erkennen, der viel Platz für eine aufwendige Theatermaschine bot (Abb. 74). Hinzu kommen schrägstehende Kulissengassen, welche im Zusammenspiel mit parallel zum Hintergrundbild stehenden Szenen zur vollendeten Illusion des Bühnenbildes beitrugen.<sup>602</sup> Der größte Unterschied von den venezianischen Theaterhäusern zu den Theatern der Stadt Paris und damit auch zu denen Stockholms liegt im Bühnenbild. Mit einer enormen Raumtiefe verfügten die Bühnen der venezianischen Theaterhäuser über mehrere Schlussprospekte (bei Tessin als *Intermedii* bezeichnet) und sechs bis neun Kulissenpaare.<sup>603</sup> Zudem zeichnete sich auf den Bühnen des Venedigs des ausgehenden 17. Jahrhunderts, folgt man Tessins Beschreibungen, das Aufbrechen des zentralperspektivischen Prinzips des Bühnenbildaufbaus und zugleich der mit ihm verbundene, auf Torelli zurückgehende, simultan vollzogene Kulissenwechsel ab. Die starre Symmetrie der Kulissen soll durch

<sup>598</sup> In Anlehnung an die Beschreibung des *Teatro S. Giovanni Grisostomo* scheint sich Tessin mit der Angabe von 165 Logen um 10 verzählt zu haben, vgl. Bericht Jacques Chassebras de Cramailles im *Mercure galant*, März 1683.

<sup>599</sup> Gemeint ist hier das Hufeisen oder die U-Form, über die ein Logentheater meist verfügte.

<sup>600</sup> *Travel Notes*, S. 363.

<sup>601</sup> Es gab drei Spielzeiten: Vom 26. Dezember bis zum 30. März, eine *stagione* von Himmelfahrt bis zum 15. Juni und eine Herbstsaison vom 1. September bis 30. November, vgl. Holmes 1984, S. 137; Brauneck 1996, S. 39.

<sup>602</sup> Wobei es Geschmackssache war, welche Anordnung des Bühnenbildes zu besseren Sichtverhältnissen führte, was ebenso für die Anordnung der Sitzplätze im Auditorium gilt. Dennoch war es sicherlich für den Zuschauer nicht möglich, hinter Kulissen zu blicken, die schräg zum Schlussprospekt standen.

<sup>603</sup> Diagrammatische Aufschlüsselungen, bzw. Kategorisierungen aller zur Theatermaschine gehörenden Bestandteile venezianischer Theatermaschinen zur Mitte des 17. Jahrhunderts werden vorgestellt bei Glixon 2006, ab S. 241.



das Evozieren eines geschlossenen Bühnenraums, durch die Perspektive über Eck sowie durch experimentelle Beleuchtungen, bzw. Wechsel von Beleuchtung des Zuschauerraums und der Bühne, aufgelöst werden. Bei der Realisierung seines sowohl höfischen als auch städtisch-öffentlichen Theaters lässt sich Tessin hiervon allerdings nicht beeinflussen, mag der Grund dafür in unzureichenden Mitteln gelegen haben, die den Einbau einer diffizilen Bühnenmaschine vereitelten, oder in der stilistischen Anlehnung an das Pariser Bühnenbild, welches sich der szenenbildnerischen Reform Italiens der Jahrhundertwende nicht anschloss.<sup>604</sup>

### *Ergebnis*

Mit der Anstellung der französischen Schauspieler im Jahr 1699 ergriff Tessin die Chance sowohl ein höfisches wie auch ein städtisches Theater einzurichten. Nach dem Vorbild der königlichen Schauspieltruppe Ludwigs XIV. wurde die Rosidortruppe mit einem öffentlichen Theater versorgt, welches sie auf eigene Kosten führen sollte. Der Unterhalt dieser Spielstätte wurde ihnen schlechthin als Anstellungsbedingung auferlegt. Die Einrichtung des dreigeschossigen Logentheaters, erbaut in einer alten Ballspielhalle, war vom König vorfinanziert und von Tessin als Oberintendanten der Krone durchgeführt worden. Der Misserfolg des Unternehmens Ballhaustheater hing mit dem freien Eintritt in die Vorführungen bei Hofe zusammen, denen Tessin – trotz mehrmaligen Ersuchens des Königs – nicht entgegenwirken konnte. Anders, als es in Paris der Fall war, besuchten weder der König (wie auch, wenn Karl XII. sich auf dem Schlachtfeld aufhielt) noch der Hofstaat das Theater in der Stadt: sie wohnten jedoch zweimal wöchentlich den Vorstellungen der Truppe im Palast bei. Die Freiheit, die der Rosidortruppe mit der Bereitstellung dieses Theaters geboten wurde, führte letztlich zum Missbrauch des Ballhauses als Ort für Trinkabende mit Glücksspiel.<sup>605</sup>

Das große Ballhaus entsprach nach Tessins Angaben in seinen Raummaßen – Breite, Länge und Höhe betreffend – denen des Theatersaals im *Kungshuset*. Diese Tatsache lässt den Schluss zu, dass die für das *Kungshuset* geordneten Bühnenbilder D'Olivets, die bereits im Pariser Theater *Hôtel du Bourgogne* zur Probe hingen, möglicherweise auch im Ballhaus zur Anwendung kamen. Da auch das Ballhaus keine raumgreifende, in Keller und Dachboden verortete Bühnenmaschine besaß und sich folglich auf den einfachen Wechsel der Szenen durch Vor- und Zurückschieben der Kulissenflügel beschränkte, ist es denkbar, dass die Bühnenbilder hier installiert werden konnten.

Auch wenn sich keine direkten Bezüge von Tessins Beobachtungen und Studien zeitgenössischer europäischer, vor allem venezianischer Theateranlagen zum Stockholmer Ballhaus her-

---

<sup>604</sup> Die Theaterreform findet keinen Niederschlag in Paris.

<sup>605</sup> Hierauf verweisen die Streitigkeiten zwischen Rosidor und Tessin, siehe Teil I, 3. FN 305.

stellen lassen,<sup>606</sup> so zeugen sie doch von seinem frühen Interesse an Theaterarchitektur und -technik.<sup>607</sup> Dass sich Tessin bei dem Umbau des Ballhauses zum Logentheater nicht an den aufwendigen Bühnen der venezianischen Theaterhäuser orientierte, wird im Ergebnis vorwiegend an der notwendigen Kostenersparnis für Hof und Schauspieler gelegen haben. Zudem wird Tessin den Bühnenbereich im Ballhaus an die Nationalität seiner Schauspieler und an das sich daraus ergebende Repertoire von Theaterstücken bzw. Opern angepasst haben.<sup>608</sup> Trotz der geringen Zahl an Logenrängen und der Einfachheit der Theatermaschine besaß das Ballhaus alle wesentlichen Punkte eines – den europäischen Entwicklungen einer Spielstätte für Oper und Theater zugrundeliegenden – Barocktheaters. Das Ballhaus bildete räumlich und gewiss auch stilistisch das städtische Pendant zum Theatersaal der Residenz. Somit versah Tessin die Stadt mit einem an die kontinentaleuropäischen Standards angelehnten Barocktheater. Zwar führte er den Umbau des Ballhauses im Auftrag des Hofes aus und nicht in seiner Funktion als Stadtarchitekt,<sup>609</sup> dennoch wird das Ballhaus als erstes öffentliches Logentheater Stockholm als Hauptstadt repräsentativ aufgewertet haben. Das Theater war in seiner Funktion, unter repräsentativen Gesichtspunkten ein stadtpolitisches Medium. Dass die Vorstellungen im Ballhaus für Entspannung und Ablenkung vom Krieg im Bürgertum gesorgt haben, ist zu bezweifeln, stand der Adel als gehobene Schicht dem König im Krieg zur Seite und scheute überdies die Auseinandersetzung mit fremdsprachigen Stücken.

Mit dem Umbau des alten Ballhauses zu einem zeitgemäßen und repräsentativen Logentheater legte Tessin den Grundstein für die Etablierung einer bis ins späte 18. Jahrhundert reichenden permanenten Spielstätte, die zuletzt unter höfischer Führung lag und für das Theaterleben Stockholms prägend war. Bis zum Bau des Stockholmer Opernhauses, welches am 30. September 1782<sup>610</sup> eingeweiht wurde, stand das Ballhaus als erstes öffentliches Logentheater der Stadt allein dar.

---

<sup>606</sup> Ohne Ausnahme waren alle venezianischen Opernhäuser Gewinn erzielende Logentheater, vgl. Bianconi 1991, S. 76.

<sup>607</sup> Infolge der ausführlichen Beschreibungen der venezianischen Theater schildert Tessin seine Besuche im *Teatro der Villa Contarini Piazzola sul Brenta*, des *Teatro Olimpico* von Palladio in Vicenza, im Theater des Herzogs von Mantua und schließlich den Besuch des herzoglichen Theaters in Parma mehr oder weniger ausführlich sowie teils mit Handskizzen am Rand des Itinerars, vgl. *Travel Notes*, S. 378-390.

<sup>608</sup> Das eingeübte Repertoire der Rosidortruppe erforderte lediglich sechs stereotype Bühnenbilder, vgl. die Auseinandersetzung mit den Pariser Bühnenbildern D'Olivets in Teil I, 2.

<sup>609</sup> In sein Amt als Stadtarchitekt folgte ihm noch zu seinen Lebzeiten der als Adelcrantz geadelte Göran Josuæ Törnquist; zu den Aufgaben eines Stadtarchitekten siehe Corin 1958.

<sup>610</sup> Vgl. Beijer, *Gustaviansk opera*, 1923, S. 97.

### III

#### Die Feste des schwedischen Hofes. Vergängliche Kunst, ephemere Räume und Kostüm

*...ce que je préfère à tout ces sont les festes galantes.*<sup>611</sup> Diese klare Aussage trifft Tessin bei der Bestellung von Festberichten aller bedeutenden europäischen Höfe, kurz bevor die Feste am schwedischen Hof eine Hochkonjunktur erfahren. Die erstmalige Auseinandersetzung mit Quellenmaterial aus der Hand des schwedischen Oberintendanten verspricht im Folgenden eine klare Vorstellung von Tessins Schaffen innerhalb des Metiers „höfisches Fest“.

Die ephemere Kunst, welche den Festen und Theateraufführungen am schwedischen Hof den angemessenen Rahmen verlieh, kommt ihrer Eigenschaft als kurzlebiges Material nach. Sie ist heute nicht mehr existent. Eine Vergegenwärtigung der Räumlichkeiten, des Festschmuckes und des Ablaufs der Divertissements, welche in Tessins Verantwortungsbereich lagen, kann ausschließlich über Festprogramme erfolgen, vereinzelt auch durch zeichnerische Detailaufnahmen. Mit einem Blick auf die hingebungsvolle Arbeit des Hofarchitekten und Oberintendanten, seinen Königen einen dem europäischen Zeitgeist entsprechenden Kunstgenuss zu bieten, sollen dessen Triebkraft und Einflüsse hinterfragt werden. Neben schlichter Herrschaftsrepräsentanz spielte für Tessin in seinem Amt vor allem das Nacheifern des kulturellen Lebens der herrschaftlichen Sphären des französischen Monarchen Ludwig XIV. eine große Rolle. An welchen zuvor gehaltenen Divertissements fernab des schwedischen Hofes orientierte er sich beim Einsatz des medialen Repertoires von verkleideten Holzbauten, Aufbauten, Draperien, Blumenschmuck etc., die dem Geschehen den angemessenen festlichen Rahmen verliehen? Intendierte er sogar die Herausbildung eines eigenen Stils, die Entwicklung einer allein dem schwedischen Hof zuschreibungswürdigen Festrhetorik? Welche Mittel, ob räumlich oder finanziell, standen ihm zur Verfügung, um Tag, Abend und Nacht in eine synästhetische Erfahrung des Höflings zu verwandeln?

Der Ort, an dem ephemere Kunst zum Einsatz kam, hing vom gegebenen Anlass ab. Bedeutende Feierlichkeiten wie Staatszeremonien, darunter Beerdigungen von Mitgliedern der Königsfamilie oder auch Krönungsfeiern, welche sich über mehrere Tage vollzogen und bei denen demnach eine Vielzahl an Gästen, Akteuren und Zuschauern erwartet wurde, verlegte man teilweise ins Freie, vornehmlich auf weite Plätze und Hauptstraßen innerhalb der

---

<sup>611</sup> *Correspondance*, Tessin an Cronström, 16.11.1698, S. 209.

Stadt.<sup>612</sup> Unter freiem Himmel fanden allerdings auch exklusive, rein dem Hof vorbehaltene Vergnügen statt. Hierfür wählte man den Hofgarten oder den Garten eines Lustschlosses, welcher vielerlei Vorteile, insbesondere für den Einsatz kurzlebiger Dekoration, bot. Im Garten oder Park herrschten geringere räumliche Beschränkungen als in den Appartements und Galerien des Schlosses. In den ordnenden Anlagen trugen perspektivische Achsen, szenisch eingebundene Grotten, Boskette, Rondelle, Lauben etc. zur Effektsteigerung des *plaisirs* bei. Auf mannigfaltige Weise wurden hier Fest-, Tanz- und Theatersäle geschaffen.<sup>613</sup> Boskette, Bassins, Kaskaden und Grotten nutzte man als *point de vue* für Theateraufführungen oder Ballette.

So erstaunt es nicht, dass Tessin den effektvollen Rahmen eines barocken Gartens des Öfteren nutzte. Mit der Tatsache, dass der Hofarchitekt bei André Le Nôtre die Gartengestaltung gelernt hat, drängte sich ihm der Einbezug der nach französischem Vorbild hergerichteten königlichen Gartenanlagen für Feierlichkeiten schlichtweg auf. Im Verlauf des Kapitels werden zwei Berichte von umgesetzten Divertissements im Garten diskutiert, die Tessin verfasste. Zur Untersuchung steht zu allererst der Festbericht einer Willkommensfeier für die Königwitwe Hedwig Eleonora des Jahres 1688, die Tessin im Garten von Schloß Karlberg ausrichten ließ, lange bevor er zum Oberintendanten ernannt wurde. Zudem werden für eine allgemeine kunsthistorische Einordnung der in Schweden gefeierten Feste in der barocken Disziplin des Divertissements das Verkleidungsfest im königlichen Garten, dem *Kungsträdgården*, vom 27. Juli 1699, das am 15. Januar abgehaltene Verkleidungsfest und der am 9. Februar 1700 veranstaltete Maskenball im großen Ballhaus als aussagekräftig erachtet. Die letztgenannten Feierlichkeiten sind Ausdruck eines wiedererwachten kulturellen Lebens am schwedischen Hof, dass nach dem großen Schlossbrand und dem plötzlichen Tod König Karls XI. im Jahre 1697 in eine Zeit der Depression verfiel. Ein Aufschwung erfolgte mit der Regierungsübernahme Karls XII. und äußerte sich zunächst in mehrtägigen Krönungsfeierlichkeiten. In den darauffolgenden Jahren verliehen zahlreiche Maskenbälle, welche an verschiedenen Orten der Stadt abgehalten wurden, dem höfischen Leben den Glanz, welcher sehnlichst herbeigewünscht wurde, um als moderner, kulturliebender Hof auf internationaler Ebene mithalten zu können.<sup>614</sup> Mit Karl XII. stand ein König an der Spitze des Staates, der, zur Freude Tessins, Gefallen an Verkleidungsfesten fand.<sup>615</sup>

---

<sup>612</sup> Vgl. Snickare 1999.

<sup>613</sup> Vgl. Anne Spagnolo-Stiff, „Barocke Gartenfeste und ihr Prototyp, die Versailler Divertissements“, in: Hildgard Wiewelhove [Hg.], *Gartenfeste*, Ausst.-Kat., 2000, S. 34-39.

<sup>614</sup> Die Krönungsfeier wird eingehend untersucht bei Snickare 1999.

<sup>615</sup> Vgl. *Correspondance*, Tessin an Cronström, 17.1.1700, S. 258 f.

Die Wahl dieser diskussionswürdigen Divertissements nimmt Tessin selbst vorweg, denn er strebte als Organisator von Theater und Fest am schwedischen Hof eine sorgfältige Dokumentation der Ereignisse, deren internationale Verbreitung und dadurch die Aufmerksamkeit anderer Höfe an. Zur Erfassung seiner Handlungsweisen sowie seiner Bestrebungen, das kulturelle Geschehen des schwedischen Hofes publik zu machen, rücken Tessins Aussagen hinsichtlich seiner Feste, die sie verbreitenden Medien – darunter der Botschafter Cronström, die französische Monatsschrift *Mercure galant* sowie der Festbericht selbst – ins Blickfeld. Eine weitere inhaltsreiche Quelle ist Tessins 1712 erschienener *Catalogue du cabinet des beaux-arts*. Dessen zweiter Teil beinhaltet Materialien, die unter höfische Feste, Zeremonien und Theater fallen:

1. Einzüge, Gestaltung fürstlicher Empfänge
2. Turniere, Carroussels, Seeschlachten, Triumphbögen
3. Theatervorführungen, Komödien, Opern, Bühnenbild, Theatermaschinen
4. *Fêtes galantes*, Maskenbälle, Ballette, Bankette
5. Feuerwerk, Illuminationen
6. Religiöse Feierlichkeiten: Krönungen, Taufen, Hochzeiten
7. Trauerfeiern, Kirchendekoration
8. Kostüme für Maskeraden und andere Festlichkeiten<sup>616</sup>

Unter dem ersten, zweiten und fünften Gliederungspunkt fallen höfische Veranstaltungen, die unter freiem Himmel stattfanden. Alle anderen spielten sich in Räumlichkeiten des Hofes sowie in Kirchen ab. Gliederungspunkt acht beinhaltet Kostüme. Für die Suche nach vorbildgebenden Inspirationsquellen von Tessins Festunternehmungen liefern bevorzugt die dritte, vierte und achte Kategorie einen bedeutenden Fundus. Die Aufgliederung der im *Catalogue* enthaltenen Sammlungsstücke lässt schließlich auch ihren Gebrauch und Tessins Umgang mit diesem Quellenmaterial erkennen.

## 1. Willkommensfeier Hedwig Eleonoras auf Schloss Karlberg 1688

### *Festablauf im Karlberger Schlosspark*

Eine Willkommensfeier anlässlich Hedwig Eleonoras Rückkehr aus dem Kuraufenthalt in Medevi im Jahr 1688 auf Schloss Karlberg dürfte den Beginn von Tessins Karriere in der Funktion des Festorganisers markieren. Seit 1687 stand Tessin als Kammerherr im Dienst der Königswitwe. Hedwig Eleonora von Schleswig-Holstein-Gottorf kam im Jahre 1654 zur Vermählung mit König Karl X. Gustaf, Pfalzgraf von Zweibrücken (1622-60) nach Schweden.

---

<sup>616</sup> Zitiert aus der Einleitung der Neuauflage von 2000 (in englischer Sprache), *Catalogue*, S. 16.

Durch ihre Herkunft aus dem herzoglichen Hause Schleswig-Holstein-Gottorf, einem der einflussreichsten Herzogtümer Norddeutschlands und bekannt für sein Mäzenatentum hinsichtlich Kunst und Bildung, war sie von einer selbstbewussten Hofkultur geprägt.<sup>617</sup> Nach dem frühen Tod des Königs im Jahr 1660 übte Hedwig Eleonora 55 Jahre lang Einfluss auf die kulturelle Entwicklung des schwedischen Hofes aus. Sie zog Sohn und Enkelsohn zu Regenten heran und festigte somit die neue Adelsdynastie. Dabei wusste Hedwig Eleonora die absolute Monarchie Schwedens durch visuelle Programme wie allegorische Bilderserien oder die Etablierung von Bildhauerwerkstätten, Architektur, historisch-dynastische Chroniken sowie durch das Theater zu bekräftigen.<sup>618</sup> Unter ihrem Patronat sollten politische Bestrebungen durch die Künste ausgedrückt werden.<sup>619</sup> Aus dem fruchtbaren Arbeitsverhältnis von Tessin und Hedwig Eleonora erwuchsen nicht allein wunderbare Architekturen wie das Treppenhaus des Drottningholmer Schlosses oder der barocke Schlossgarten. Zwischen Auftraggeberin und Angestelltem herrschte darüber hinaus ein reger Austausch hinsichtlich kultureller und künstlerischer Fragen. So förderte die Königswitwe großzügig Tessins grenzenlosen Forschungsdrang und schickte ihren fähigen Hofarchitekten zweimal auf Reisen, auf denen er sein Wissen um Vieles bereicherte.<sup>620</sup> Als Kunstförderin zog Hedwig Eleonora unmittelbaren Nutzen aus den Ergebnissen seines Weiterkommens. Auch im hohen Alter sollte sie noch ein aufmerksames Interesse für seine Arbeit hegen.<sup>621</sup>

Hedwig Eleonoras Engagement hinsichtlich einer kulturell anspruchsvollen Hofhaltung zeigte sich insbesondere im Kontext darstellender Kunst. Die Bedeutung, die sie dem Theater beimaß, und ihre Leidenschaft für dieses Genre sind durch eine Inventarliste belegt.<sup>622</sup> Das Dokument zählt in Kopie das persönliche Eigentum Hedwig Eleonoras auf. Ihr Besitz ist in dieser Auflistung nach Art der Gegenstände aufgegliedert. Auf Seite zehn sind 214 Buchtitel eingetragen, von denen ein Fünftel unter den Begriff „Theater und Schauspiel“ fällt. Die einzelnen Titel der Bücher oder Stücke sind in allgemein gehaltenen, knappen Stichworten auf-

---

<sup>617</sup> Vgl. Skogh 2013.

<sup>618</sup> Die visuellen Programme in Form von Gemälden wurden von David Klöcker-Ehrenstahl u.a. und später von den französischen Künstlern, die Tessin nach Stockholm kommen ließ, geschaffen, dazu Hinners 2012.

<sup>619</sup> Anders als es die frühere Forschung tut (oft zitiert nach: Dahlgren 1969/1970, „Hedvig Eleonora“ in: *Svenskt biografiskt lexikon*, Vol. 18, 1918, S. 512-515), die der Königswitwe Desinteresse und die Unfähigkeit an politischer Anteilnahme zuschreibt, kommt Hedwig Eleonoras Einflussnahme durch die Förderung eines kulturellen Hoflebens zum Tragen, vgl. Skogh 2013, S. 23.

<sup>620</sup> *Travel Notes*.

<sup>621</sup> Dies verdeutlicht der Fund von Hedwig Eleonoras Inventarliste privater Bücher. Darin ist verzeichnet, dass sie Tessins *Catalogue* von 1712 besaß. Die Schrift wurde zusammen mit den anderen Werken in einer privaten Kammerbibliothek aufbewahrt. Alle Bücher, die sich anhand der Liste heute noch identifizieren lassen, trugen das Siegel HERS, *Hedwig Eleonora Regina Sueciae*, und waren für den privaten Gebrauch bestimmt. Hedwig Eleonoras nachweislicher Umgang mit ihrem literarischen Besitz lässt die Annahme zu, dass die Bücher nicht, für repräsentative Zwecke bestimmt, in einer vornehmen und schmuckvollen Bibliothek aufbewahrt wurden, sondern für den schnellen Zugriff in ihrem Schlafgemach untergebracht waren.

<sup>622</sup> Vgl. Skogh 2011, S. 112.; UUB *Westinska samlingen* 321.

gelistet, beispielsweise *Comedie de Mollier 4 Tomes* oder *4 Tomi på Tyska*.<sup>623</sup> Die Liste zählte höchst wahrscheinlich zum Arbeitsmaterial Tessins, der sich in seiner Funktion als enger Berater der Königswitwe als Hofmarschall und Ratsmitglied, der hierin genannten Theaterliteratur zu Lebzeiten Hedwig Eleonoras hat bedienen dürfen – sofern er sie nicht selbst besaß. Die Liste erschien als Teil des Bandes mit dem Titel *A la fin des papier du Comte Nicodemus Tessin* aus dem Jahre 1718.

Nach der Rückkehr von seiner letzten großen Ausbildungsreise wurde Tessin mit der Organisation der Willkommensfeier Hedwig Eleonoras betraut.<sup>624</sup> Die Wahl des Karlberger Schlossgartens als Festplatz war neben dem Anlass, die Königswitwe zu amüsieren, sicherlich auch im neuerworbenen Besitz des Anwesens durch die königliche Familie im gleichen Jahr begründet.<sup>625</sup> Zuvor wurde das Schloss von Mitgliedern des Hochadels, der Familie De la Gardie, anschließend von Reichsmarschall Johan Gabriel Stenbock bewohnt. Tessin lokalisiert in der französischen Ausführung seines Festberichts das Geschehen folgendermaßen: *L’endroit qui l’on avait choisi pour cette feste estoit presque’au centre, là ou la maitresse allée vient d’estre traversée par un autre qui descent du parc et s’en va à l’Orangerie ou l’on apperceut de loin un Salon de verdure de figure octogone...*<sup>626</sup> Auf Willem Swiddes Gesamtansicht von Schloß Karlberg und seiner Umgebung lässt sich der Festplatz sogleich entdecken (Abb. 75).<sup>627</sup> Im nördlich ausgerichteten Schlosspark richtet sich der Blick vom Schloss ausgehend und entlang der Längsachse auf die eng gestellten Bosketten mit rundem Abschluss und anschließend auf eine freie Fläche, die von einer West-Ost-Achse gekreuzt wird. Am östlichen Ende des quer verlaufenden Weges liegt das Parterre der Orangerie. Für diese prominente Stelle also, anlässlich der Feierlichkeiten im Schlossgarten, entwarf Tessin einen Pavillon, der den räumlichen Mittelpunkt des Divertissements verkörperte. Die Festarchitektur wurde an jener Stelle errichtet, an der sich zwei Alleen auf einem offenen Platz kreuz-

<sup>623</sup> UBB *Westinska samlingen* 321, folio 24; vgl. Skogh 2011, S. 112, Die Autorin weist darauf hin, dass die verkürzten Überschriften die Suche nach den einzelnen Büchern, welche größtenteils in der Nationalbibliothek aufbewahrt werden, erschweren. Dennoch indizieren sie, dass es sich bei den Schriften um originale Editionen gehandelt haben dürfte, die nicht ins Schwedische übersetzt worden sind.

<sup>624</sup> An dieser Stelle sei auf den Verlauf seiner Karriere sowie auf seine Aufgaben im höfischen Organisationsapparat hingewiesen, vgl. Teil I, 1.

<sup>625</sup> Vgl. Andersson 2011, S. 5. Der Anlass des Divertissements ist in der Literatur umstritten. Ewart Wrangel geht in seinem Artikel davon aus, dass das Fest anlässlich der Geburt Frederick Wilhelms von Brandenburg (1688-1740) veranstaltet wurde, vgl. Ewert Wrangel, „Bidrag till Svenska dramatikers historia från utländska källor“, *Sammlaren* vol 21.1900, S. 35. Es fanden am 13. September 1688 zwei verschiedene Divertissements statt, die sich desselben Festschmucks bedienten. Für die Ermittlung der künstlerischen Vorlagen der ephemeren Kunst ist dies aber nicht von Bedeutung.

<sup>626</sup> UUB L 514 *Hovdramatik, Relation du divertissement de Carlsberg, donné par la Maj:té la Reyne Regnante le 13 Sept: 1688*.

<sup>627</sup> Die Ansicht stach Swidde erst nach 1688, da er in diesem Jahr erstmals nach Schweden kam, um an einem anderen Auftrag der Krone zu arbeiten. Darüberhinaus erwähnt Tessin in seinem Festbericht weder die auf dem Stich erkennbaren Bassins noch Parterres. Die Verfassung der Gartenanlage zum Zeitpunkt des Festes lässt sich demnach nicht zurückverfolgen.

ten.<sup>628</sup> Aufgrund fehlender Architekturskizzen bleiben zum Nachvollzug des ephemeren Baus und des festlichen Programms ausschließlich Tessins handschriftliche Aufzeichnungen. Diese bestehen aus drei Volumen und sind in Deutsch, Schwedisch und Französisch ausgeführt.<sup>629</sup> Der französischen Ausführung zur Folge, besaß der Pavillon die Form eines *salon de verdure de figure octogone* und ähnelte einem antiken Tempel. Tessin führte seine Form auf Überreste vorbildgebender, antiker Architektur zurück, welche er während seiner Italienreise studiert haben dürfte.<sup>630</sup> Gewiss war ihm der traditionelle Einsatz der Gartenlaube, bzw. die Einbindung eines kleinen Tempels für Bankette im Garten geläufig. Der laubenartige Bau im Karlberger Schlossgarten beherbergte einen Saal mit acht Logen im Innenraum. Die zu den Logen führenden Treppen wie auch der gesamte Fußboden waren mit grünem Moos bedeckt, welches den Effekt einer gänzlich natürlichen Anlage erwirken sollte. Festons und Blumenarrangements schmückten Dach und Eingänge der grotesken Architektur. Im Innenraum standen goldfarbene Statuen. Bordüren mit rankendem Laubwerk rahmten die Arkaden, von deren Mitte jeweils ein Lüster hing und doppelte Festons befestigt waren. Die kunstvolle Festtagsbeleuchtung bestand aus 24 Kronleuchtern mit jeweils acht Kerzen sowie lebensgroßen Skulpturen in Form von Mohren, deren mit acht Kerzen bestückte Häupter weitere Lichtquellen boten. Fünfhundert Kerzen werden im Festbericht genannt. Der Zusammenklang aller dekorativen Elemente erhob den Pavillon zu einer prachtvollen und repräsentativen Festarchitektur.<sup>631</sup> Die Illumination verkörperte, übertragen auf das inhaltliche Programm des Festes, ein von Menschenhand erzeugtes künstliches Phänomen, das im Gegensatz zur reinen Natur stand, welche durch die Grünflächen der Konstruktion veranschaulicht wurde. Der Mensch korrigierte und komplettierte die Natur jedoch auch an dieser Stelle, wie es allerorts in den barocken Gärten der Zeit geschah.

Tessin wählte die „vier Jahreszeiten“ als übergeordnetes Thema, das allegorische Konzept von der Natur in ihrer harmonischen Ordnung. Die Jahreszeiten, gespielt von vier Hofdamen in prachtvoller Kleidung, zogen in den Pavillon ein. In ihrem Gefolge erschienen jeweils vier

---

<sup>628</sup> Der handschriftliche Festbericht kann nachgelesen werden in: RA, *Topographica* 610; Ausführungen zu diesem Fest bieten darüberhinaus: Wrangel 1990, S. 30-39 und Johannesson 1968, S. 120 f. u. 152.

<sup>629</sup> Vgl. UUB L 514, *Hovdramatik, Relation du divertissement de Carlsberg, donné par la Maj:té la Reyne Regnante le 13 Sept: 1688* (französisch); UUB L 512, *Hovdramatik, Project Festin*, undatiert (deutsch), RA, *Topographica* 610 *Beskrifning på ett praktfullt lusthus och dess ornering vid Carlberg i anle. af Prinsens af Brandenburg födelsedag*. (schwedisch). Die drei anderssprachigen Handschriften überschneiden sich inhaltlich nicht in allen Punkten, auch, weil der schwedische Text anlässlich der im gleichen Festschmuck stattfindenden Geburtstagsfeier des Prinzen von Brandenburg geschrieben worden ist. Es ist denkbar, dass der deutsche Text eine Anleitung für einen Künstler oder Handwerker war, der aktiv bei der Gestaltung des Festschmucks und der Kostüme mitwirkte. Die Rechnungsbücher des Hofes liefern dazu allerdings keine Aufschlüsse.

<sup>630</sup> Vgl. *Travel Notes*, S. 83 und 94.

<sup>631</sup> Im Entwurf eines Apollopavillons hat Tessin diese Architektur weiterentwickelt. Damit warb er viele Jahre später vor dem französischen Hof um die Errichtung seines Entwurfs im Versailler Garten, vgl. *Traicté*, S. 130.



als eine Tageszeit verkleidete Höflinge. Jede Tageszeit trug ihre Stundenzahl mit Diamanten geformt auf der Brust sowie einen der Tageszeit zugeordneten Planeten als Kopfschmuck.<sup>632</sup> In der deutschen Handschrift hielt Tessin die detailverliebten Kostüme, sowie den symbolischen Gehalt der Farben und Attribute fest und ordnete ihnen eine Person, bzw. eine Hofdame zu.<sup>633</sup> Die ausgeklügelten Details der Kleider, ihre prächtigen Farben und Materialien, konnten durch das langsame Schreiten ihrer Träger von allen Schauplätzen bewundert werden.<sup>634</sup> Nachdem das Souper im Laubenpavillon beendet war, folgte die Vorstellung eines Opernprologs, dessen musikalische Unterstreichung der Ouvertüre Lullys Oper *Armide* entliehen war.<sup>635</sup> Die als Tageszeiten verkleideten Hofdamen sangen Rezitative und Arien. Musikeinlagen untermalten charakteristisch klangvoll die jeweiligen Tagesabschnitte. So spielten für den Morgen Violinen und für die Mittags- und Nachmittagsstunden Trompeten und Pauken. Der Abend wurde von Oboen und die Nacht von Lauten und Gamben mit einer *sinfonie douce* begleitet. Die Aufführung endete mit einem Schlusschor.<sup>636</sup> Theaterspiele fanden während des gesamten Festverlaufs statt. Somit wurden Höflinge und geladene Gäste in das der Wirklichkeit entthobene allegorische Geschehen mit eingewoben und erlebten das Fest in seiner Gesamtheit als sinnesberauschende Aufführung.

### *Vorbildgebende Inspirationsquellen*

Eine Einordnung des Festes am 13. September 1688 in Karlberg im kunsthistorischen Verständnis soll über Tessins Ideenfindung erfolgen. Zu diesem Zwecke werden Tessins Aufzeichnungen, das Reisejournal, der *Catalogue du cabinet des beaux-arts* von 1712, das nicht-veröffentlichte Interieurtraktat von 1717, Korrespondenzen sowie eine Inventarliste aus dem Besitz seines Sohnes, Carl Gustaf Tessin, herangezogen. In der Inventarliste Carl Gustafs finden sich Grafiken seines Vaters. Verzeichnet sind unter der Überschrift *Habits de Theatre* Kostümzeichnungen, welche, ausgehend vom Titel, mit den beschriebenen Kostümen im Festbericht von 1688 übereinstimmen.<sup>637</sup> Vermutlich wurden die Kostüme der Akteure des Karlberger Festes nach diesen Grafiken angefertigt. Es handelt sich dabei laut Carl Gustaf um *Les quatre Saisons et les quatre heures dela journée* sowie um *Moresse et More*.<sup>638</sup> In der schwedischen Ausführung des Berichts, und hier in der Beschreibung der Verkleidungen,

<sup>632</sup> Vgl. Wrangel 1990, S. 36.

<sup>633</sup> Vgl. UUB L 512, *Hovdramatik, Project Festin*, undatiert (deutsch).

<sup>634</sup> Vgl. Ebd.

<sup>635</sup> Den musikalischen Anteil des Festes hat Schildt in ihrer Dissertation aufgearbeitet, vgl. Schildt 2014, S. 498-509.

<sup>636</sup> Vgl. Festbericht in RA, *Topographica* 610, folio 12.

<sup>637</sup> Vgl. NM, *Konstnäsarkivet*, Biografiensamlingen, S. 31.

<sup>638</sup> Die grafische Sammlung des Nationalmuseums konnte sie bis jetzt allerdings nicht ausfindig machen.

erwähnt Tessin Cesare Ripas *Iconologia* als Vorlage für die Kostüme.<sup>639</sup> Dies gilt vorwiegend für Aurora, die mit einem goldfarbenen Mantel bekleidet war und in ihrer linken Hand eine antikisierte Lampe hielt.<sup>640</sup> Ob die in Carl Gustafs Auflistung genannten Figurinen Cesare Ripas Figuren glichen, ließe sich erst nach dem Fund und einer Identifizierung des grafischen Materials ergründen.

Den Standort der Figuren, d. h. ihre Ausgangsposition zum Einzug in den Pavillon, hat Tessin auf der linken Seite des ersten Blattes der deutschen Erläuterung skizziert (Abb. 76). Die reizvollen Gestalten begrüßten die königlichen Familienmitglieder und trugen vor ihren Augen einen Wettstreit darüber aus, welche Tageszeit für das Königshaus am dienlichsten sei.<sup>641</sup> Beim darauffolgenden Souper nahmen die Königsfamilie, die Gäste und die als Tageszeit verkleideten Höflinge an einem runden Tisch Platz, den Tessin zuvor mit Zuckerskulpturen, in Form von Grazien und Tugenden, bestücken ließ und aus dessen Mitte eine Fontäne mit Erfrischungen sprudelte. Oberhalb des Bassins thronte Fama, gekrönt mit einem Lorbeerkranz und trompetete die heroischen Tugenden der königlichen Damen heraus.<sup>642</sup> Die vierundzwanzig um den Tisch tanzenden, als Stunden Verkleidete veranschaulichten den natürlichen Tagesverlauf.

Die Ausgestaltung des Karlberger Schlossgartens mit seinem zentrierten Pavillon erfuhr in mancher Hinsicht eine Anlehnung an die Versailler Gartenfeste der 60er und 70er Jahre des 17. Jahrhunderts. Tessins *Catalogue du cabinet des beaux-arts* legt Zeugnis vom Besitz der Erinnerungsbände der Versailler Gartenfeste von 1664, 1668 und 1674 ab.<sup>643</sup> In jedem der ausschweifenden Divertissements des französischen Hofes kam ein Pavillon zum Einsatz. Es handelte sich hierbei stets um ein und denselben. Im Jahre 1664 beherbergte er das Buffet, beim Fest des Jahres 1668 fungierte er als Ballsaal und Ort des Soupers. Nach sorgfältiger Konservierung im Magazin des Schlosses, gab er sechs Jahre später den Rahmen für Konzerte.<sup>644</sup> Am 2. Tag der Festivitäten des Jahres 1674 wohnte die Festgesellschaft dem von Lully komponierten Konzert *Eglogue de Versailles* bei, das im besagten Festpavillon stattfand. Die-

---

<sup>639</sup> Ein Festorganisator ließ sich üblicherweise durch verschiedenartiges Material inspirieren, so waren die Verschmelzungen einzelner Verkleidungsmerkmale oder das Zusammenkommen mehrerer dekorativer Stilelemente möglich. In diesem Sinne wird sich Tessin bei der Gestaltung der Kostüme zum Thema „Vier Jahreszeiten“ – bei der Bandbreite seines Quellenmaterials – nicht ausschließlich an einer einzigen Vorlage orientiert haben.

<sup>640</sup> Vgl. UUB L 512, *Hovdramatik, Project Festin*, undatiert (deutsch). folio 1 sowie Cesare Ripa, *Iconologia*, mit einer Einführung von Erna Mandowsky, 1970, S. 34.

<sup>641</sup> Vgl. Johannesson 1968, S. 121.

<sup>642</sup> Vgl. Festbericht in RA, *Topographica* 610; Der Wortlaut des beim Fest anwesenden niederländischen Diplomaten Christian Constantin Rumpff lautet gleich, vgl. Wrangel 1900, S. 35.

<sup>643</sup> Siehe *Catalogue*, S. 88 und 89, anzumerken ist, dass die Berichte nicht dem Kapitel zugeordnet sind, in welchem Feste thematisiert werden, sondern im vorangehenden Kapitel *Liste des Commedies & Opera* stehen.

<sup>644</sup> Zur Einbindung und Verwendung des Pavillons in den Versailler Gartenfesten 1664, 1668 und 1674 siehe Quaeitzsch 2010.

ser im Garten des Grand Trianon errichtete Holzbau besaß eine achteckige Dachöffnung (Abb. 77). Baumkronen überrankten die Architektur und schenken der Konstruktion somit ein Dach. Sechs skizzenhaft aquarellierte Tuschezeichnung dieses Festpavillons aus der grafischen Sammlung der Archives Nationales erinnern nicht nur an Tessins Beschreibung der Festarchitektur für den Garten in Karlberg, sie scheinen in zahlreichen dekorativen Bestandteilen sogar identisch zu sein (Abb. 78). Der französische Hofkünstler Henry Gisseys lässt durch die transparent gehaltene Außenansicht den Blick in das Innere des Pavillons zu.<sup>645</sup> Der Tempel wird durch mit Festons geschmückte Rundbögen betreten, zu den Seiten des dargestellten Haupteingangs befinden sich auf kleinen Sockeln Statuen. Neben diesen, auf wesentlich größeren Sockeln, ergießen sich Wasserfontänen aus antikisierten Vasen. Das Motiv „Vase“ wird nochmals in einem Vries oberhalb der Rundbögen aufgegriffen. Mit zahlreichen Kerzen bestückte Lüster beleuchten das mit Laubwerk versehene Innere. Abgesehen von der Ornamentik des Frieses oberhalb der Arkaden, überschneidet sich Gisseys skizzierte Architektur mit der Beschreibung vom Karlberger Laubenpavillon. François Chauveaus Kupferstich derselben Architektur bekräftigt diese These. Der Blick in den Innenraum des Versailler Pavillons gibt in die Wände eingelassene Logen zu erkennen. Auch diese zitierte Tessin in seiner Festarchitektur. Gisseys skizzierte Außenansicht des Pavillons gibt ein in der Attikazone verlaufendes Relief-Vries mit dem Thema „Vier-Jahreszeiten“ zu erkennen. Schließlich verläuft auch hierin eine Parallele zum ikonografischen Programm des schwedischen Festes.

Das übergeordnete Thema der Willkommensfeier, das Ordnungssystem der schönen Natur, steht in unmittelbarer Nähe zum Sonnengott Apollo, in dessen Palast sich die Jahreszeiten, Monate, Tage und Stunden versammelten, um ihn zu unterhalten.<sup>646</sup> Die celestische Motivatik wurde – im Sinne eines ästhetischen Experiments – im Karlberger Gartenfest zum ersten Mal für ein schwedisches Hoffest gewählt.<sup>647</sup> Augenscheinlich war die Apollo-Parnass Symbolik nicht allein Ludwig XIV. vorbehalten. Bereits 1672 erschien Karl XI. im Turnier als Sonnengott und zuvor auf einem Ganzkörperporträt von Ehrenstrahl des Jahres 1670 und ebenso kann das Programm ansatzweise auf Hedwig Eleonora als Kulturförderin übertragen wer-

<sup>645</sup> Laut Quaeitzsch ist der von Gisseys skizzierte Pavillon das freie Abbild des in den Ovidschen Metamorphosen beschriebenen Palastes des Sonnengottes, vgl. Quaeitzsch, „Die Divertissements des Sonnenkönigs: Dokumentation und Rezeption ephemerer Festkunst am Hofe Ludwigs XIV.“, in: Fischer-Lichte, Erika u.a. [Hg.], *Theater und Fest in Europa*, 2012, S. 283.

<sup>646</sup> Vgl. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Epos in 15 Büchern, übers. u. hrsg. V. Breitenbach, 1958, Buch 2, Vers 1-30., S. 54-55.

<sup>647</sup> Entgegen Johannessons These, der die Tageszeiten-Allegorie im Sinne französischer Hofkunst am schwedischen Hof für die Zeit vorher ausschließt, möchte ich auf die Sonnensymbolik hinweisen, die ebenso auf Karls XI. Repräsentation zugeschnitten wurde.

den.<sup>648</sup> Tessin behielt das Thema überdies für den Neubau des Stadtschlusses im Hinterkopf. In der zwischen 1693-1697 verwirklichten Innenausstattung der Paraderäume wurde dieses Konzept selektiv verwirklicht. Die Franzosen René Chauveau und Bernard Fouquet u.a. waren an der Deckenausschmückung der Paradezimmer, des Audienzimmers und des königlichen Schlafzimmers beteiligt, welche an die große Galerie des Nordflügels angrenzen. Frühling und Sommer sind hier mythologischen Themen übergeordnet. Im Schlafzimmer „Frühling“ treten im Deckengemälde Venus und Mars in Erscheinung, umrahmt von Stuck und plastischen Figuren, welche von der Liebe versklavt an Fesseln gebunden sind. Amoretten halten die Enden der fesselnden Girlanden. Dem Audienzraum „Sommer“ sind Apollo und Minerva zugeteilt. Karl XII. sitzt in Gestalt Apollos auf einer Wolke. Geführt von Göttin Minerva verfolgt er heroisch den Sieg der schönen Künste über die Laster. Die schönen Künste erscheinen nochmals als weiß gefasste Frauengestalten in den Lünetten zu Seiten der *quadri riportati*.

Tessins Entwurf zur Ausschmückung der Paraderäume des neuen Schlosses entstand einige Jahre nach der Willkommensfeier für Hedwig Eleonora. Jedoch ist zu vermuten, dass er sich bereits zuvor mit dem Thema „Vier Jahreszeiten“ im Zusammenhang mit Innendekoration auseinandersetzte. Im Tagebuch seiner dritten großen Ausbildungsreise von 1687 bis 1688 beschreibt Tessin seine Eindrücke vom Schloss des französischen Königsbruders Saint-Cloud überaus detailliert.<sup>649</sup> Skizzenhaft hält er den Aufriss der Innenausstattung der Galerie fest. Den Schwerpunkt hierbei und in seiner Beschreibung der Räumlichkeiten legt Tessin allerdings auf den ornamentalen Zusammenklang der schmückenden Elemente und erwähnt das Bildprogramm der *quatre saisons* nur flüchtig. In gleicher Weise richtet Tessin seinen Blick im *Traicté de la decoration interieure* auf die Innenausstattung der Galerie von Saint-Cloud, nennt das Thema der Deckengestaltung und geht rasch zur Anordnung des plastischen Zierrats über.<sup>650</sup> Dem Jahreszeitenmotiv misst Tessin, über eine einfache Nennung hinaus, in seinem Traktat jedoch keine weitere Bedeutung bei, gleich um welches Plafond es sich auch handeln mag. Zwischen Tessins Aufnahme von Innendekorationen in seinem *Traicté*, dem Reisejournal oder der späteren Themengebung der königlichen Paraderäume im Stadtschloss und dem Bildprogramm des Karlberger Festes im Jahr 1688 kann offensichtlich keine Querverbindung gezogen werden. Die Wahl des ikonografischen Programms für das Fest auf Schloss Karlberg mag weniger auf die populären und imposanten Deckengemälde gleichen

---

<sup>648</sup> Zum Auftreten Karls XI. als Apoll beim Krönungs-Carousell siehe Gerstl 2000; Lena Rangström, *Riddarlek och tornerspel: Sverige – Europa, 1992*; Jonas Nordin, *Certamen equestre: Karl XI:s karusell inför samtid och eftervärld*, 2005.

<sup>649</sup> Vgl. *Travel Notes*, S. 166.

<sup>650</sup> Vgl. *Traicté*, S. 13 und 33 f.

Sujets zurückgehen, als vielmehr auf die beliebte Tradition, die Vier Jahreszeiten zum Gegenstand eines im Garten ausgerichteten Festes zu machen.

Tessins Reisebericht eröffnet jedoch eine weitere Perspektive. Richtungsgebend für die Form, vor allem aber für die Anordnung des Innenraums, muss der Salon des *Pavillon du Roi* in Marly gewesen sein. Tessins Beschreibung der Innenarchitektur im Journal überschneidet sich in einigen Punkten mit der Darstellung des Laubenpavillons im Festbericht.<sup>651</sup> Der hübsch angeordnete Salon von Schloss Marly, so Tessin, war achteckig mit vier Eingängen. Tessin spricht in seinen Aufzeichnungen über Marly von Marmorstatuen, welche in den Ecken des Raumes auf Sockeln standen und über denen kannelierte Pilaster bis zum ersten Gesims aufstiegen. Die gewölbte Decke des Salons endete in einem schmuckvoll eingefassten Rondeau, dessen Gestaltung nicht beschrieben wird. Neben dem handschriftlichen Bericht nahm Tessin am selben Ort die Wandgliederung in einer flüchtigen Zeichnung auf: Die Konzentration liegt weniger auf den genauen Maßen und Proportionen der Anlage als auf der plastischen Ausstattung von Pilastern, Skulpturen und Karyatiden im oberen Geschoss des Innenraumes (Abb. 79).<sup>652</sup> Übereinstimmend war die Verteilung von Statuen in Festpavillon und Saal der königlichen Sommerresidenz. Da die vier Wandseiten, die sich zu den nach draußen führenden Vestibülen hin öffnen, länger waren als die übrigen vier Wände, kann man hier jedoch nicht von einem zentralbaulichen Raumgefüge sprechen. An einer originalgetreuen Nachbildung dieser einmaligen und ungewöhnlichen permanenten Festarchitektur hat sich der Schwede bei der Verwirklichung seiner Gartenlaube nicht versucht. Der Aufbau des Innenraums der königlichen *Retraite* mit ihren Karyatiden, der Galerie und der – später eingebauten – großen Spiegelflächen, findet sich in den jüngeren Ephemerbauten Tessins wieder, wie noch zu sehen sein wird. Vermutlich gab Tessin während seines Frankreichaufenthalts die Anfertigung eines Übersichtsplans von Marly und Umgebung in Auftrag<sup>653</sup>; ein weiteres Indiz dafür, dass diese Schlossanlage den Oberintendanten nach seinen letzten Reiseunternehmungen und der Gestaltung des Festpavillons in Karlberg für Umbau-, Fest- und sonstige Architekturprojekte noch lange beschäftigte und anregte.<sup>654</sup>

Den apollinischen Tempel aber als immerwährendes Element einer königlichen Gartenanlage hat Tessin in seinem Vorschlag für den Versailler Schlosspark geradezu perfektioniert. Tessin ließ im Jahre 1714 durch seinen Sohn dem französischen Hof die Idee unterbreiten, einen

---

<sup>651</sup> Vgl. *Travel Notes*, S. 164.

<sup>652</sup> Viel Später sollte diese Anordnung noch Vorbild für Tessins Apollonpavillon geben.

<sup>653</sup> Hierbei handelt es sich um die Grafik NM H THC 25, vgl. Katharina Krause, *Die maison de plaisance*, 1996, S. 75 sowie Josephson, „Le plan primitif à Marly“ in: *Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise*, 1928, S. 27-46, gegen diese Annahme spricht: *Architectural Drawings* 2004, S. 318.

<sup>654</sup> Vgl. *Correspondance*, Cronström an Tessin, 29.11.1694, S. 59.

Apollo gewidmeten Pavillon am Ende des *Grand Canal*, respektive gegenüber der Orangerie, am *Pièce d'eau de Suisse*, zu errichten.<sup>655</sup> Fünf Zeichnungen mit einer mehrseitigen instruktiven Erläuterung der Grafiken führte Carl Gustaf in seinem Reisegepäck.<sup>656</sup> In Tessins Traktat über Innendekoration beansprucht die Beschreibung des Dekors neun Seiten.<sup>657</sup> Die Idee, Mansarts Orangerie in Versailles eine kolossale Architektur gegenüberzustellen, welche nicht bloß die Devise des Sonnenkönigs aufnahm, sondern vielmehr diese in jedem Detail ihres Baukörpers abzeichnete und folglich als höchste Huldigung des Regenten galt, kam Tessin bereits 1687 bei der Begehung des Gartens: *Au bout de la grande piece il y a une montaigne d'une pente bien forte, ou se rencontre la plus belle situation du monde pour représenter quelque chose du grand, vers l'Orangerie.*<sup>658</sup>

Die Vermutung, Ludwig XIV. plane an besagter Stelle den Bau eines *beau palais, pour lequel sujet on a proposé le Palais des Muses*, welcher allerdings nicht realisiert wurde, bestärkte Tessin noch 25 Jahre später, einen solchen Vorschlag zu unterbreiten.

Der Aufriss des Gebäudeinneren, eine Abbildung des zentrierten RundsaaIs gibt eine reiche Ornamentik zu erkennen (Abb. 80). So erstrecken sich monumental gedoppelte, kannelierte Halbsäulen bis zum reich gestalteten, mit arabesken Rankwerk versehenen Gesims, welches zu einer Galerie ausgebaut ist, die ca. 150 Menschen tragen sollte. Die hohen Wandflächen des unteren Geschosses sind mit großen Spiegelflächen, ähnlich der *Galerie des Glaces* oder dem Erdgeschoss vom *Pavillon du Roi* in Marly nach seinem Umbau, verkleidet. Die Skulpturen, auf Postamenten zwischen den Säulen aufgestellt, zitieren teils die Statuen des Versailler Gartens. So erkennt man auf der linken Seite der Ansicht den *Winter* Girardons. Die Stunden des Tages erscheinen oberhalb der Attikazone in Gestalt barocker Kirchenengel, ausgestattet mit den sie auszeichnenden Attributen. Die deklamatorische Sonnen- und Leiermotivik erscheint vielerorts. Ähnlich wie in Marly erlegte Tessin seinem Monument den Charakter einer Feststätte auf. Damit auch hier Theateraufführungen stattfinden konnten, war in der Saalmitte die Errichtung einer runden Tribüne beabsichtigt. Eine Klappbühne dieser Art existierte auch für den Salon in Schloss Marly. Während Tessins Besuch in Bérains Atelier zeigt ihm der *Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi* seine Konstruktion von *eine[m] artigen pavillon [...], denn man auf einer seiten vom grossen sahl in einer halben stunden siehet aufrichten, undt eben sobaldt wieder herunter nehmen [...] undt welcher da, wenn er*

<sup>655</sup> Hierzu ausführlich: Josephson, *Apollotempel i Versailles* 1925; siehe auch *Correspondance*, Tessin an Cronström 7.8.1714, S. 380 f.

<sup>656</sup> Dabei handelt es sich um die Fassade des Pavillons, einen Querschnitt, einen Grundriss, einen Aufriss des Inneren und einer Skizze vom Mezzaningeschoß, THC1119-1202 sowie um die *Memoire instructif touchant ces derniers dessins*, Manuscrit Français 25157, BN.

<sup>657</sup> Vgl. *Traicté*, S. 61-70.

<sup>658</sup> *Travel Notes*, S. 190 f.

aufgezogen ist, von gewissen *thermen festonenweiss* wirdt aufgehalten.<sup>659</sup> Dieses zusammenklappbare Theater für den Salon im Lustschloss Marly „machten ihn zu einem Festsaal, der wohl nur im Sommer benutzt werden sollte.“<sup>660</sup> Zuschauer fanden ihren Platz auf den Steinbänken an der Wand. Alternativ schoss an dieser Stelle eine Fontäne aus dem Boden.<sup>661</sup> Dass dieser im Bildthema und architektonischer Zusammensetzung ausgereifte Monumentalbau mit der Gesamthöhe von 55 Metern das Versailler Schloss nochmals um dessen Höhe überragend, keine simple Gartenarchitektur darstellen sollte, ist offensichtlich. An diesem konkurrenzlosen Unternehmen lässt sich Tessins Selbstbewusstsein und seine Bestrebung ablesen, den 1708 verstorbenen Kollegen Mansart posthum zu übertreffen. Mit einem Zuschnitt auf die Devise des jungen Ludwig XIV. erscheint der Apollopavillon nahezu als eine Utopie, welche in Dimension und Ausgestaltung die anderen Versailler Bauten wie Menagerie, Trianon – im direkten Vergleich vor allem Marly – auszustechen vermochte. Der Karlberger Festpavillon liegt fernab solcher Ereiferungen, kann in seiner Eigenschaft als ephemere Architektur als Schauplatz Tessins frisch erworbenen Kenntnisschatzes betrachtet werden, worin sich sowohl dekorative und ornamentale Kompositionen als auch allegorische Elemente nach französischem Vorbild begegnen.

Zuletzt darf noch einmal die Inventarliste Carl Gustaf Tessins herangezogen werden, die ein Vergleichsbeispiel parat hält. Sie enthält die Zeichnung einer Theaterdekoration der *Opera des quattres saisons* aus der Hand Bérains. Auch aus ihr könnte sich Tessins Ideenfindung für die Gestaltung des Festpavillons herleiten lassen.<sup>662</sup> Im Szenenbild „Frühling“ des ersten Aktes steht der Laubenpavillon unverkennbar im Mittelpunkt der Szenerie (Abb. 81). Als Überdachung auf kannelierten, mit ornamentalen Bändern umwobenen Säulen ionischer Ordnung stehend, gibt er den Blick zum Horizont frei. An dieser Stelle erstreckt sich eine Architektur gen Himmel. Auf dem Dach des Pavillons verlaufen von den Säulen über das Gesims ausgehende Lisenen bis hin zum laternenartigen Abschluss. Das Material des Daches scheint teils organischer Natur zu sein, angedeutet durch flüchtige Striche auf einem grau hinterlegten Raster. Festons führen aus den Maskarons der Arkadenmitten hin zu den Auskragungen des Gesimses. Angesichts dieser Merkmale und der Position des Pavillons, inmitten der Hauptachsen eines in Boskette und Parterre unterteilten Gartens, zudem gegenüber einer an Orangerien erinnernden Architektur, ruft die bérainineske Konstruktion den Festpavillon Karlbergs ins Gedächtnis.

<sup>659</sup> *Travel Notes*, S. 183 f.; vgl. Krause 1996, S. 80; *Correspondence*, Cronström an Tessin, 29.11.1694, S. 59.

<sup>660</sup> Krause 1996, S. 80.

<sup>661</sup> Vgl. Josephson 1927, S. 35.

<sup>662</sup> Vgl. NM, *Konstnäsarkivet*, Biografiensamlingen, S. 29.

### *Ergebnis*

So wie seine Vorgänger am schwedischen Hof und ganz im Gegensatz zu Ludwigs XIV. prachtdemonstrierenden Gartenfesten der 60er und 70er Jahre des 17. Jahrhunderts, stand das Karlberger Divertissement des Jahres 1688 in keinem tagespolitischen Kontext. Tessin entlich sich jene stereotype Festrhetorik, welche ihm durch zahlreiche Quellen bekannt war. Exemplarisch hierfür ist die Übernahme der Bauform des bereits oben besprochenen achteckigen Pavillons, welcher in Versailles mit der Absicht wiederholt eingesetzt wurde, das Bildprogramm in der kollektiven Vorstellung von absolutistischer Pracht und Macht zu verankern.<sup>663</sup> An dieser Stelle darf angemerkt sein, dass das ikonographische Repertoire höfischer Feste, die allein der Verherrlichung des Regenten dienten, dadurch begrenzt war, dass sich ein Bezug vom Festinhalt zum dynastischen Hintergrund des Herrschers erkennen lassen musste.<sup>664</sup> Aus diesem Grund mag die Konzentration des Festveranstalters eher auf dem künstlerischen Resultat des Festschmuckes als auf dem Inhalt des Bildprogramms gelegen haben. Tessin bediente sich bei der Ausstattung des Festortes mit kurzlebiger Festdekoration eines wohl bekannten ikonografischen Repertoires. Eine speziell auf den schwedischen Hof zugeschnittene Festarchitektur kann nur hinsichtlich des Formats gegolten haben. Dem wirkt auch nicht die Tatsache entgegen, dass im Willkommensfest Hedwig Eleonoras das Thema „Vier Jahreszeiten“ zum ersten Mal für ein Fest am schwedischen Hof gewählt wurde. Tessins Vorlagen waren, wie gezeigt werden konnte, reale auf die Ansprüche des Sonnenkönigs und dessen Hof zugeschnittene, für Divertissements ausgelegte Räumlichkeiten. Mit diesem Hintergrund und mit dem Einsatz moderner Ornamentik, prächtigem Material und Unterhaltung in Form von Theater, ereiferte sich der Hofarchitekt, ein Divertissement höchster Klasse zu generieren. Die Mühe, welche sich Tessin bei der Verwirklichung solcher Feste gegeben hat, sollte in den darauffolgenden Jahren nicht abnehmen.

## 2. Maskerade im *Kungsträdgården* am 27. Juli 1699

### *Festablauf*

Mit dem akkuraten Zuschnitt ihrer Boskette und Alleen bot die Außenanlage des königlichen Gartens in Stockholm den idealen Rahmen für das sommerliche Verkleidungsfest im Jahre

---

<sup>663</sup> Vgl. Andrea Sommer-Mathis, „Festbeschreibungen als Speicher des Gedächtnisses“, in: Kirsten Dickhaut u.a. [Hg.], *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, 2009, S. 65 f.

<sup>664</sup> Vgl. Spagnolo-Stiff 2000, S. 35.



1699.<sup>665</sup> Die geladenen Gäste trafen um sechs Uhr abends ein. Bei der anfänglichen Promenade im Garten nahmen die Höflinge die Gelegenheit wahr, ihre kreativen, reich geschmückten Kostüme zu präsentieren.<sup>666</sup> Die farbenfrohen Kostüme hoben sich besonders gut vom Grün der Parkanlage ab. Aufgrund der Teilnehmerzahl glich die Promenade im Freien, laut Tessin, einem Gedränge. Noch während der Besichtigung des Gartens und der Präsentation der eigenen Verkleidung trafen die königlichen Herrschaften um sieben Uhr am Abend ein. Karl XII. und seine Großmutter Hedwig Eleonora erschienen in Begleitung des Herzogenpaares von Schleswig-Holstein-Gottorf, Prinzessin Ulrika Eleonora sowie Prinz August Wilhelm von Braunschweig-Wolfenbüttel mit seiner Schwester. Die ausgiebige Promenade wurde durch das Soupers beendet. Hierzu fanden sich die Gäste in der Orangerie ein.

Das Innere der 160 Fuß langen Orangerie, inklusive ihrer achteckigen, pavillonartigen Abschlüsse war mit Blütengirlanden, Kristalllüstern, Spiegeln und Kerzen geschmückt. In ihrer Mitte stand eine üppig gedeckte Festtafel für die königlichen Herrschaften und Ratsmitglieder. Alle übrigen Gäste nahmen an vier weiteren im Raum aufgestellten Tischen Platz. Ein Orchester begleitete das Festmahl im Inneren, während weitere Instrumentalmusiker, darunter Trompeter und Paukisten, außerhalb der Architektur spielten.

Seine Majestät der König wurde von drei Hofdamen – in Verkleidung der Grazien – bedient. Pomone mit vier Nymphen im Gefolge, Flora mit vier als Zephir kostümierten Edeldamen, Diana mit vier Jägerinnen und schließlich auch Bacchus mit Satyrn und Faunen, alle verkörpert durch ranghohe Hofdamen, verköstigten die königliche Familie. Eine Identifikation der aristokratischen Dienerschaft war durch den Verzicht auf Gesichtsmasken möglich. Die übrigen Anwesenden reichten bei Tisch ihre Masken herum, so dass zeitweise ein jeder die Maske eines anderen Gastes trug. Nach dem Souper begab sich die Gesellschaft wiederum in den Garten, wo sie die Verwandlung der Nacht in den Tag bestaunten. Der Schein zahlreicher in den Bäumen hängender Lampen wurde im großen, zentrisch angelegten Bassin reflektiert.

Gegenüber der Orangerie stand eine Bühne, deren szenische Kulisse einzig aus den großen Vasen der Zitrusbäume gestaltet war. Maskierte Höflinge tanzten ein Ballett, begleitet von Orchester und Chor. Daneben wurden in der großen Grotte des Gartens verschiedene Erfrischungen angeboten. Es verwundert nicht, dass sich die Höflinge an dieser Stelle gern versammelten. Den Höhepunkt und somit auch den Abschluss der Feierlichkeiten markierte der innerhalb der Orangerie abgehaltene Ball.

---

<sup>665</sup> Siehe UUB L 512, *Hovdramatik, Relation de la Mascerade qui s'est festé à Stockholm le 27e Julliet 1699.*

<sup>666</sup> Tessin bezeichnet im Festbericht das gegenseitige Übertreffen der Höflinge mit ihren Verkleidungen hinsichtlich Material- und Einfallsreichtum ganz offen als eine Bestrafung.

Im Festbericht heißt es weiterhin, dass der König im Verlauf des Abends in zwei Verkleidungen erschien. Während des ersten Teils der Maskerade trug er ein groteskes Kostüm *d'un petit bonhomme à la chinois* mit einem großen Hut auf dem Bauch.<sup>667</sup> So wie Karl XII. hielten auch die Höflinge eine zweite Verkleidung bereit, welche sie nach den Bühnendarbietungen im Garten an ihren Rückzugsorten ungestört anlegen konnten. Unbemerkt verschwand der König für einige Zeit, um sich umzuziehen. Kurz darauf kehrte er in der Aufmachung eines Ägypters zum Festgeschehen zurück. In diesem Kostüm schien er bis zum Ende der Feier unerkannt geblieben zu sein.

Der Festbericht endet mit der Anmerkung, dass der Verlauf des Festes durch nichts gestört wurde. Zurückzuführen sei dies auf den Einsatz der königlichen Wachen, welche zu beiden Seiten des Parks Aufstellung nahmen. Erwähnung findet auch, dass sämtliche Verkleidungen unversehrt blieben, und dies trotz der hohen Anzahl an Teilnehmern. Was Tessin schließlich als Besonderheit des durchweg gelungenen Festes hervorhob, war die äußerst knappe Zeit, die den ausführenden Künstlern für die Festvorbereitung zur Verfügung stand. Diese betrug lediglich vier Tage. Aus diesem Grund zeigte sich Tessin überrascht über den Erfolg des Festes. Laut seiner Aufzeichnungen wurde diesem Maskenball – wie kaum einem anderen Fest – allseits höchste Anerkennung zugesprochen.<sup>668</sup>

### *Kungsträdgården*

Im Zustand der königlichen Gartenanlage im Sommer des Jahres 1699 kommt der Ehrgeiz des schwedischen Oberintendanten zum Ausdruck, die Pracht des nordischen Hofes vorzuführen. Der Park bot ein anspruchsvolles Ambiente für ein Verkleidungsfest, in dem sich Prunk und Macht ebenso wie die Positionierung des jungen Regenten Karl XII. gegenüber seinen Untertanen trafen. Der königliche Garten, der *Kungsträdgården*, in Stockholm einschließlich seiner städtebaulichen Umgebung ist auf zwei Stichen in Erik Dahlbergs 1716 erschienenen Band *Suecia Antiqua et Hodierna* abgebildet.<sup>669</sup> Bei den Grafiken handelt es sich um zwei Aufsichten des *Kungsträdgården* des Jahres 1700, aus süd- und nördlicher Richtung (Abb. 82 und 83). Von Tessins Festbericht ausgehend, liegt die Suche nach der im Fest als Souper- und Ballsaal fungierenden Orangerie nah. Beim Studium der Grafik mit Blick nach Süden ist diese nicht auszumachen. Prüft man den zweiten Stich, welcher die Aussicht in entgegengesetzter Rich-

---

<sup>667</sup> Aus dem Festbericht wird nicht ersichtlich, dass der König zu Beginn *à la chinois* verkleidet war. Dies ergibt sich aus einem Brief Tessins an Cronström, *Correspondance*, 2.8.1699, S. 236 f.

<sup>668</sup> Vgl. Anhang II.

<sup>669</sup> Vgl. Eric Jönsson Dahlberg, *Suecia Antiqua et Hodierna*, mit kurz. Beschr. v. Aron Rydfors, 1924, S. 32 f. Das über viele Jahre zusammengestellte Werk kann, mit seinen topografischen Illustrationen, als dokumentarisches Zeitzeugnis Schwedens als Großmacht betrachtet werden.

tung eröffnet, wird klar, dass der Betrachterstandpunkt des ersten Blattes identisch mit dem Standort der Architektur ist. Perspektivisch klein, die weite Flucht des Garten unterstreichend, entdeckt man auf dem nach Norden ausgerichteten Stich die Orangerie, welche einschließlich ihrer oktogonalen Eckpavillons die gesamte Querseite des mit Parterres angelegten Gartenabschnitts einnimmt. Entlang der längsseitigen mannshohen Hecken verlaufen eng bepflanzte Alleen aus Lindenbäumen. Zutritt erlangte man durch zwei Tore inmitten der abgrenzenden Mauern an den Schmalseiten. Gleich von welcher Seite eintretend, schritt der Besucher jeweils durch ein labyrinthisches Boskett, zwischen Parterres und Rabatten in Richtung Zentrum hindurch, wo ihn ein Bassin mit Wasserspiel erwartete.

Ähnlich Tessins Berichterstattung, geben Aveelens Stiche aller Wahrscheinlichkeit nach einen Idealplan der im Jahre 1698 vollendeten Anlage wieder. Die umfassende und auch kostspielige Neuausrichtung des Gartens musste schließlich von einem das künstlerische Ergebnis bekundenden Informationsträger erfasst werden. Für die Verortung des Festgeschehens von 1699 wäre eine wahrheitsgetreue Widergabe des Areals wünschenswert.<sup>670</sup>

Durch den Mangel an kunsthistorischem Material, wie beispielsweise Architekturzeichnungen, Skizzen oder malerischer Momentaufnahmen, lässt sich das äußere Erscheinungsbild der Orangerie nur über andere Quellen erschließen. Die im Schlossarchiv aufbewahrten Rechnungsbücher legen offen, dass die Orangerie ab 1687 einer umfänglichen Sanierung unterzogen wurde. Für den Umbau des bis dahin bezeichneten *Pommeranshusets* oder auch *Orangehusets* wurden eine Menge Materialien bestellt, darunter Mörtel, Sandstein und Weide.<sup>671</sup> Im Frühling 1691 war die Orangerie fertiggestellt und sah wie folgt aus: „Das Äußere war in Braun gehalten, mit Ausnahme der Fensterverkleidung und der konstruktiven, gliedernden Elemente wie Pilaster und Gesims, welche wiederum gleich der Akroteriensockel auf dem Dache weiß waren.“<sup>672</sup> (*Exteriören var hållen i brunt med undantag för fönsterfoder samt konstruktiver byggnadslemmar, såsom pilastrar och corniser, vilka vitades liksom pedestalen uppå taket.*). Himmelblaues Kolorit schmückte die gewölbte Decke im Inneren der Orangerie. helle Blau-, Weiß- und Grautöne dominierten die Innenwände. Gedeckt war die Architektur mit einem Satteldach, welches zu den Seiten über den oktogonalen Eckpavillons als Pyramidendach endete.<sup>673</sup>

---

<sup>670</sup> Von einer wahrheitsgetreuen Widergabe des Ortes darf aufgrund fehlenden Vergleichsmaterials von Stadtkarten, Parterrezeichnungen und den oben herangezogenen Stichen laut Nils Wollin nicht ausgegangen werden, vgl. *Kungsträdgården i Stockholm*, 1923, S. 59 ff.

<sup>671</sup> Sl. A, *Karlbergs räkenskaper*, 1687, verif. 1227, Jahr 1689, attestiert von Tessin d. J.

<sup>672</sup> Zitiert nach Wollin 1923, S. 55.

<sup>673</sup> Vgl. hierzu Aveelens Stich mit Blick nach Norden.

Die Urheberschaft der Anlage mitsamt aller Architektur, so wie es Aveelens Stich darstellt, ist nicht deutlich auszumachen. Die Literatur geht von einer Zusammenarbeit zwischen Tessin und Johan Hårleman (1662-1707) aus, da ihre Namen gleich oft in den Rechnungsbüchern erscheinen.<sup>674</sup> Dies verwundert nicht, da die Hofkünstler schließlich auch beim Umbau von Schloss Karlberg und der Gestaltung seiner Gartenanlage sowie beim Neubau von Schloss Steninge zusammenarbeiteten.<sup>675</sup> Hårlemans Anteil bei der Gestaltung des Kungsträdgårdens lag vornehmlich in der Beschaffung exotischer und anderer kostbarer Pflanzen aus Holland und Frankreich, zu deren Zweck er 1699 eine längere Reise unternahm.<sup>676</sup> Darüberhinaus geht die Integration des Bassins sowie das dazugehörige Wasserleitsystem in das Areal des *Kungsträdgården* auf Hårleman zurück.<sup>677</sup> Die Verlegung der Wasserleitungen und der Bau des mittigen Bassins erfolgten von 1693 bis 1697. Was die gestalterische Vorgabe der Parterres angeht, so wurde bisher keine eingehende Zuordnung getroffen und soll auch hier nur knapp umrissen werden. Der Blick auf einen Grundrissplan des Parterres zeigt in Übereinstimmung mit den Parterres auf Arveelens Stichen ein Muster, welches aus Tessins Vorlagen zu stammen scheint. Vier sich oktogonal um das runde Bassin gruppierende Felder weisen eine Verflechtung zwischen Akanthusblattelementen und tektonischem *plattebande* auf (Abb. 84). Urheber dieser gestalterischen Verknüpfung im Ornament war zunächst Bérain.<sup>678</sup> Geht man in der Entwicklungsgeschichte dieser Kombination aus Band und Arabeskenranke zurück, so erkennt man ihre Anfänge in der Gestaltung von Parterres Claude Mollets, dem *Premier Jardinier* unter Heinrich IV. und Ludwig XIII. sowie Jacques Boyceaus. Beide haben zu ihren Entwürfen für die königlichen Gärten Stichserien herausgebracht, von denen Tessin jeweils ein Exemplar besaß.<sup>679</sup>

Ganz deutlich hat sich Tessin aber an einem Parterreentwurf seines französischen Lehrers und Freundes André le Nôtre orientiert, der diesen ursprünglich für den Drottningholmer Garten angefertigt hat (Abb. 85).<sup>680</sup> Die sich um das runde Bassin gliedernden Felder sowie die in der Längsachse weiterführenden Parterrefelder mit Volutenabschlüssen finden im Parterreentwurf für den Stockholmer Königsgarten ihre Entsprechung. Nahezu identisch erscheinen die rhythmischen Unterbrechungen der die Blumenrabatte umrahmenden Buchsbaumhecken sowie die ornamentale Gestaltung des Feldinneren. Le Nôtres Plan wirkt im Vergleich zum Par-

<sup>674</sup> Vgl. Wollin 1923, S. 56

<sup>675</sup> Vgl. ebd., S. 56.

<sup>676</sup> Vgl. *Correspondance*, Tessin an Cronström, 16.8.1699, S. 238.

<sup>677</sup> Vgl. Wollin 1923, S. 58.

<sup>678</sup> Vgl. Fiske Kimball, „Sources and evolution of the arabesque of Bérain“, in: *The art bulletin*, 1941, S. 307.

<sup>679</sup> Jacques Boyceau de Barauderie, *Traité de Jardinage*, 1638; Claude Mollet, *Théâtre des plans et jardinages*, 1652.

<sup>680</sup> Der auf das Jahr 1683 datierte Parterreentwurf kam in Drottningholm nicht zur Ausführung, vgl. *Architectural Drawings I*, S. 270.

terreentwurf des *Kungsträdgårdens* in der Fläche gedrungener. Dies mag daran liegen, dass sich um die mittigen Parterrefelder weitere Elemente gruppieren. Diese hat Tessin in seinem Plan ausgelassen. Dagegen scheinen die größeren Parterrefelder in Breite und Länge vergrößert, so dass sie mit den diagonal ausgerichteten Elementen abschließen. Diese Abwandlung ergibt Sinn, betrachtet man van Avelens Gesamtansicht des Parks: Die starke Längsrhythmisierung der Gartenanlage mit Baumreihen und Hecken hätte keine Ausbreitung eines Parterres in öst- und westlicher Richtung zugelassen. Die Wahl einer schmaleren Anordnung bot zudem angemessen breite Gassen für die Promenade durch den Garten.

Die Zeit aber, in welcher der Schlosspark als Bühne eines kurzlebigen Vergnügens diente, auf welcher Theaterinszenierungen, Illuminationen, Konzerte und Bälle in ephemeren Festarchitekturen den gesamten Hof unterhielten, waren in Frankreich seit mehr als zwei Jahrzehnten vorbei.<sup>681</sup> Fürs Erste erscheint es deshalb verwunderlich, dass Tessin die Kenntnisnahme seiner Maskerade am französischen Hofe verfolgte. Dies lässt sich jedoch vor dem Hintergrund erklären, dass er – nach dem mehrjährigen Sparkurs des Königshauses, der insbesondere die Posten Theater und Fest betraf – mit Karl XII. als einem dem Medium zugänglichen Regenten endlich über die Mittel verfügte, kostspielige Divertissements auszurichten. Tessin ignorierte hierbei, dass sich in Frankreich im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts die Verlagerung des Festes in die Innenräume des Schlosses, der *Maison de plaisance* oder der privaten *Hôtels* vollzog, welche die Reduktion der Teilnehmer und zugleich eine enorme Kostenersparnis sowie einen vom Wetter unbeeinträchtigten Festablauf ermöglichte.<sup>682</sup> Vermutlich wollte der Schwede mit einem Maskenball im Garten, der sich an Prunk und Aufwand nicht zurückhielt, das Ausland beeindrucken – jetzt, da er es konnte.

Die Vermittlung des Ereignisses nach Frankreich geschah durch Cronström. Die Wirkung des Festes in Schweden, so versichert es Tessin seinem Agenten, war überwältigend, denn der hierzu geladene Prinz von Wolfenbüttel habe nie zuvor einen derart schönen Maskenball erlebt. Zudem sei der Ablauf und die Ordnung des Festes durch nichts beeinträchtigt worden.<sup>683</sup> Das Verkleidungsspiel des Königs trug hauptsächlich zum Gelingen des Festes bei. In der Verkleidung des *petit bonhomme* mit einem großen Hut auf dem Bauch war Karl XII. nicht zu erkennen.<sup>684</sup> Seine Identität blieb auch hinter der zweiten Verkleidung verborgen, bis er das Kostüm des Ägypters ablegte und somit sein Geheimnis lüftete.<sup>685</sup> Jedoch legt Tessins Erklä-

---

<sup>681</sup> Vgl. Quaeitzsch 2012, S. 282,

<sup>682</sup> Vgl. Spagnolo-Stiff 2000, S. 35 f.; der Grund für die Wahl des Gartens liegt dem Artikel der Oktoberausgabe des *Mercure galant* 1699 zufolge in der großen Juli-Hitze, bei der man das Freie als Festort vorzog.

<sup>683</sup> Vgl. *Correspondance*, Tessin an Cronström, 2.8.1699, S. 236 f.

<sup>684</sup> Vgl. ebd.

<sup>685</sup> Vgl. ebd.

rung der Tischordnung im Festbericht, laut der Karl XII. einen exponierten Platz einnahm, welcher ihn schon allein als Regenten auswies sowie das Weitergeben der Masken an die Sitznachbarn, den Schluss nah, dass der König von vornherein als solcher erkannt wurde.<sup>686</sup> Tessins insoweit unklare Berichterstattung könnte so gewertet werden, dass zum Gelingen einer höfischen Maskerade, der ungehinderte Auftritt des Königs beitrug, und zwar in Übereinstimmung mit seinen und den Wünschen des Festorganisators. Eine Konzentration lag im konkreten Fall darauf, durch die erfinderische Gestaltung des Kostüms, den Fürsten bis zur Unkenntlichkeit zu verkleiden. Ein besonderes Gewicht kommt überdies der schnellen Verwirklichung des Festes zu. An mehreren Stellen wird die Besonderheit der raschen Umsetzung der Maskerade innerhalb von vier Tagen herausgestellt. So fügt Cronström einem Inserat im *Mercure galant* hinzu, *[que] l'on n'avoir eu que quatre jours pour se préparer à cette Feste; mais par les soins de Mr le Baron de Tessein, Surintendant des Bastimens du Roy qui en avoit la conduit tout réussit à la satisfaction de leurs Majestez...*<sup>687</sup>

Der Festbericht, so wie er als handschriftliche Quelle dieser Arbeit dient, gibt abgesehen von der ein oder anderen Kürzung den gleichen Wortlaut der Passage der Oktoberausgabe des *Mercure galant* wieder. Dass an dieser Stelle das Gelingen des Festes in Stockholm einzig auf das Genie des schwedischen Oberintendanten der Gebäude und Gärten des Königs zurückgeführt wird, geschieht aus mehreren Gründen. Erst einmal war es beabsichtigt, den Namen des schwedischen Barons in das Gedächtnis der Leserschaft einzuprägen. Daneben wurde sicher auch mit dem Gedanken gespielt, die Oberintendanten Frankreichs und Schwedens – nämlich Mansart und Tessin – miteinander zu vergleichen.

Eine konträre Wertung ergibt sich aus René Chauveaus Biographie, in welcher das Gelingen des Festes keinem anderen als dem französischen Künstler zugeschrieben wird. Dort heißt es: *M. Chauveau fut chargé de toute l'entreprise; il composa des pagodes, charges, grotesques et mascerades destiné particulièrement pour le Roy...*<sup>688</sup> Im Folgenden wird die fehlende Beteiligung der anderen Künstler hervorgehoben, die Tessin in seiner Verzweiflung veranlasst hätte, Chauveau mit dem Schlüssel des Stoffdepots und mit Eisendraht auszustatten, um nach vier Tagen schließlich das überwältigende Resultat entgegenzunehmen. Laut Papillons Erzählung arbeitete der Bildhauer drei Tage und drei Nächte an der Gestaltung naturgetreuer Männer- und Frauenfiguren, an Kostümen, zusammengefügt aus Stoffdraperien und Draht. Am

---

<sup>686</sup> Das Übergehen dieser Fakten seitens des Festorganisators Tessin zeigt die Gewichtung der Möglichkeiten, welche die Maskerade dem Regenten und den übrigen Festteilnehmern bot. Die völlige Kaschierung der Identität. Diese wurde als Privileg aufgefasst, dem strengen Zeremoniell bei Hofe, wenn auch nur zeitweise, entgegen zu können, vgl. Schnitzer 1999, S. 254 ff.

<sup>687</sup> *Mercure galant*, 10.1699, S. 57-66; vgl. *Correspondance*, Cronström an Tessin, 5.10.1699, S. 244.

<sup>688</sup> Papillon 1854 (1738), S. 21 ff.

Wahrheitsgehalt von Papillons Anekdote kommen beim Lesen eines Briefes von Tessin an Cronström jedoch Zweifel auf. Der Oberintendant berichtet hier, dass die Künstler Fouquet und De Meaux bei der Anprobe der Kostüme beim König anwesend waren.<sup>689</sup> Mit welcher Berechtigung hätten sie Zutritt zu den Gemächern des Königs zum Zeitpunkt seiner Umkleidung gehabt, wenn sie nicht selbst an den Festvorbereitungen mitgewirkt hätten? Die Frage nach der Richtigkeit Papillons Erzählung, welche rund 40 Jahre nach den Vorbereitungen der Maskerade des Jahres 1699 verfasst wurde, sowie die Frage nach der Arbeitskonstellation und Auftragsverteilung der Hofkünstler hintenangestellt, eröffnet sie doch Einblicke in die handwerkliche Umsetzung der Kostüme, welche in einem späteren Kapitel diskutiert wird.<sup>690</sup> Zuletzt erscheint der Zeitpunkt, zu dem die Maskerade gefeiert wurde, diskussionswürdig. Erst einmal fällt sie nicht in die Karnevalszeit, was vor dem Hintergrund zu erklären ist, dass man in den kalten Wintermonaten schlecht im Freien feiern konnte. Des Weiteren bestand der Grund, die Maskerade im Sommer auszurichten darin, dass der Garten zuvor noch nicht fertig bepflanzt war. Noch bis zur Mitte des Jahres 1700 war der königliche Gartenarchitekt Johann Hårleman damit befasst, exotische Pflanzen in Holland und Frankreich zu erwerben.<sup>691</sup> Schließlich bot auch der Besuch der deutschen Verwandtschaft der Königsfamilie im Sommer einen willkommenen Anlass, ein solch prunkvolles Fest zu veranstalten.

### *Ergebnis*

Die Stockholmer Maskerade des 27. Juli 1699 war aus schwedischer Sicht ein voller Erfolg.<sup>692</sup> Das Zusammenspiel von der Nutzung des neuangelegten Gartens und der Bekanntmachung des Divertissements im Ausland liefert ein eindrucksvolles Bild vom Eifer und Geltungsdrang des Oberintendanten Tessin. Seine Bestrebung, die Aufmerksamkeit und Anerkennung des Auslandes zu gewinnen, erfolgte bereits während des Festes mit der Teilnahme und Rezeption der Gäste aus dem Braunschweig-Wolfenbüttler Adelsgeschlecht, die als höfisches Sprachrohr im nord- und mitteleuropäischen Raum nicht zu unterschätzen waren.<sup>693</sup> Ob Tessin mit dem Bekanntmachen der Maskenbälle am französischen Hof im Sinne eines aristokratischen Mediums der Selbstdarstellung bestrebt war, die schwedische Festkultur auf den französischen Hof zu übertragen ist m. E. aus mehreren Gründen undenkbar. Zunächst war in

<sup>689</sup> Vgl. *Correspondance*, Tessin an Cronström 2.8.1699, S. 236 f; an dieser Stelle darf ich Linda Hinnerts korrigieren, die von einem Fest für Karl XI. ausgegangen ist.

<sup>690</sup> Vgl. III 4.

<sup>691</sup> Vgl. Wollin 1923, S. 69, *Correspondance*, Cronström an Tessin, 25.7.1700, S. 277.

<sup>692</sup> Gegenteilige Meinungen konnten nicht ausfindig gemacht werden.

<sup>693</sup> *Gottorf im Glanz des Barock. Kunst und Kultur am Schleswiger Hof 1544-1713*, Ausst. Kat., Heinz Spielmann u. a. [Hrsg.], 1997; Jörg Jochen Berns [Hg.], *Höfische Festkultur in Braunschweig-Wolfenbüttel. 1590-1666*, 1982.

Frankreich die Zeit der Gartenfeste vorbei.<sup>694</sup> Mit der Reproduktion des Festberichts im *Mercurie galant* strebte Tessin an erster Stelle danach, das glanzvolle Leben des schwedischen Hofes im Ausland zu propagieren. Das von allen europäischen Kunstzentren abseits gelegene Schweden konnte unter Tessins Führung einen prächtigen Kulturbetrieb vorweisen, welcher sich modische Gepflogenheiten zentraleuropäischer Kunstzentren zu eigen machte. Als Beweismittel dafür wählte er das Medium Divertissement, um die Aktivitäten des Hofes in kunstvoll hergerichteten Festräumen zu kommunizieren. Mit gleicher Intension hat sich Colbert zweieinhalb Jahrzehnte zuvor an den französischen Gesandten am schwedischen Hof gewandt, mit der beiläufigen Bitte, André Félibiens Prunkbände von den Versailler Gartenfesten in Umlauf zu bringen.<sup>695</sup> Dem schwedischen Oberintendanten stand jedoch keine kostspielige Stichserie zur Verfügung, welche er fremdländischen Höfen zum Geschenk machen konnte. Zum Erreichen seines Ziels, bediente er sich eines schlichteren Weges: der Vermittlung durch Daniel Cronström sowie des *Mercurie galant*.

Das Fest stellte ein machtinhärentes Instrument des Hofes dar, welches mit seiner Verbreitung den Einfluss des Monarchen gegenüber dem höfischen Adel zu demonstrieren vermochte. Dieser Gedanke steckt hinter der Bekanntgabe der Maskerade vom 27. Juli 1699. Die Kontrolle des Regenten über seinen Hofstaat wird durch die Betonung eines reibungslosen Festablaufs im Bericht unterstrichen. Die Reihenfolge der festlichen Elemente diente vorzugsweise auch einer Regulierung des Teilnehmerverhaltens und schaffte folglich eine innerhöfische Ordnung.<sup>696</sup> Die Machtdemonstration und Repräsentation des Monarchen vollzog sich hier vorwiegend gegenüber seinen Höflingen. Ein jeder Festakteur war in seinem Bedürfnis gefallen zu wollen gefangen und bewegte sich innerhalb der zulässigen Grenzen, in denen die Gewinnung eines höheren Ranges der höfischen Hierarchie möglich war. Zur Veranschaulichung von Pracht spielt schließlich auch der höfische, d.h. der finanzielle und gestalterische Aufwand eine Rolle, der für die Realisierung eines solchen Ereignisses enorm war.<sup>697</sup> Für die Maskerade im *Kungsträdgården* wurden die höchsten Ausgaben in der Herrichtung der Außenanlage getätigt. Mit dem sichtbaren Aufwand vermochte es der Festorganisator in Vertretung seines Königs zu imponieren, gleich ob sich das Fest in der Karnevalszeit zutrug oder nicht und das Gartenfest als solches von den höfischen Moden und Bedürfnissen Frankreichs überholt war.

---

<sup>694</sup> Das wusste auch Tessin, der sicherlich keine Wiederbelebung der Gartenfest-Mode hätte anzetteln können. Zum Festwesen des französischen Hofes siehe Quaeitzsch 2010.

<sup>695</sup> Dieses Beispiel für die Verbreitung und die intendierte Übertragung eigener Festkulturen an andere Höfe bringt Quaeitzsch an, vgl. ebd., S. 292.

<sup>696</sup> Vgl. Schnitzer 1999, S. 207.

<sup>697</sup> Laut Schnitzer verwies der höfische Aufwand auf die politische Stellung des Herrscherhauses und konnte deshalb auch zum Veranschaulichen von Macht genutzt werden, vgl. ebd., S. 28.



### 3. Die Maskenbälle des Jahres 1700

#### 3.1. Die große Maskerade in Stockholm am 15. Januar 1700

Zur Karnevalszeit des Jahres 1700 feierte der Hof in den Appartements des *Kungshuset* einen ausgelassenen Maskenball mit mehr als 300 Teilnehmern. Der *plan de la salle*, den Tessin mit dem Rapport bereits am übernächsten Tag an Cronström übersandte, um auch diese Maskerade dem französischen Hof vorzustellen, ist nicht mehr erhalten.<sup>698</sup> Wiederum eröffnet der handschriftliche Festbericht den Blick in die prachtvoll geschmückten Innenräume.<sup>699</sup> Auf dem Maskenball, so beginnt die Beschreibung, traten mehrere Banden auf. Drei Wochen zuvor zogen die Teilnehmer per Los ihre Kostümierung, kategorisiert nach Nationen, die den Erdteilen Afrika, Asien und Europa untergeordnet waren. Bei dieser Maskerade hielt man sich an die traditionsreiche Losziehung, die üblicherweise im Vorfeld eines Verkleidungsfestes zwecks Rollenverteilung an Höflinge und sonstige Festteilnehmer erfolge.<sup>700</sup> Das Losverfahren sah auch die Zusammenstellung der Paare vor.<sup>701</sup>

Tessin legt im ersten Abschnitt seiner Beschreibung die Gewichtung auf die Eigenschaften der Verkleidungen. Hiernach oblag es einem jeden Teilnehmer der Verlosung, sein Kostüm, dem realen Vorbild entsprechend, fertigen zu lassen. Entgegen wirklichkeitsferner Theaterkostümierung gaben sich die Verkleideten in ihrer Gestalt als *très bien entendue* zu erkennen, was Tessins Anspruch an ein kunstvoll ausgearbeitetes Erscheinungsbild nahelegt. Dies bedeutete für den Höfling eine besondere Anstrengung in finanzieller Hinsicht, weil er für seine Verkleidung meist selbst aufkommen musste. Da sich am Material, zudem am Schnitt der Kleidung, in geringer Modifikation zur alltäglichen Hofkleidung sein Rang ablesen ließ, sparte der Höfling für gewöhnlich nicht am Dekoraufwand oder an der Qualität der Stoffe.<sup>702</sup>

Vor dem prunkvollen Einzug in den Festsaal versammelten sich alle Maskierten im sogenannten *Creutziska huset*, einem Palast auf Riddarholmen, 300 Fuß vom *Kungshuset* entfernt, jedoch mit der königlichen Residenz verbunden.<sup>703</sup> Von dort vollzog sich der Umzug hin zur

---

<sup>698</sup> Vgl. *Correspondance*, Tessin an Cronström 17.1. 1700, S. 258.

<sup>699</sup> Vgl. UUB L 512, *Hofdramatik, Relation de la grande masquerade qui se fist à Stockholm le 15e Janvier 1700*, Anhang II.

<sup>700</sup> In den Aufzeichnungen Carl Gustaf Tessins werden die Eckpunkte des Festablaufs beschrieben, so auch die Losziehung: *Enligt Kungl. Maj:ts befallning, dragit lot om costurnerne, med förbindelse att på det någaste följa den anvisning man fått. Tessin och Tessiniana* 1819.

<sup>701</sup> Vgl. Schnitzer 1999, S. 196.

<sup>702</sup> Vgl. ebd., S. 28.

<sup>703</sup> Der Palast wird namentlich nicht genannt. Es kann allerdings davon ausgegangen werden, dass es sich um den *Hessensteinska palatset* handelt, in dem der Hof nach dem Brand *Tre Kronors* unterkam, bevor das *Kungshuset* fertig umgebaut war.

königlichen Residenz. Die Höflinge marschierten in Gruppen auf einem mit blauen Draperien eingezäunten Weg, der über die Straße zur großen Treppe des Vorplatzes führte. 18 Stufen mussten hier überwunden werden. Sowohl auf der Terrasse, dem oberen Ehrenhof der Residenz, als auch auf Straßenebene waren zu beiden Seiten hinter den Absperrungen Zuschauertribünen errichtet, welche dem städtischen Zuschauer einen ganzheitlichen Blick über den Festumzug ermöglichten. Bei den Tribünenbauten handelte es sich um die hölzernen Zuschauerränge, die bereits während der Ehrung Karls XII. an gleicher Stelle errichtet waren.<sup>704</sup> Die Treppe hinaufschreitend, setzten sich die Verkleideten eindrucksvoll in Szene. Zu beiden Seiten des Weges stand die königliche Leibgarde, im Wechsel bewaffnet und fackeltragend. Paukisten und Trompeter machten, gefolgt von 25 verkleideten Paaren, den Anfang des Einzugs. Hinter ihnen liefen acht verkleidete Oboisten, welche ebenfalls eine Gruppe gleicher Größenordnung anführten. Nach diesen traten wiederum Paukisten auf, welche – gleichzeitig mit zwölf Trompetern und fünfzig maskierten Höflingen – den Weg zum Königspalast nahmen. Unter diesen befanden sich die Königswitwe Hedwig Eleonora und Prinzessinnen aus dem Mecklenburger Adelsgeschlecht. Vierunddreißig, den Großteil der höfischen Dienerschaft ausmachende und als Mohren kostümierte Hofpagen, zogen hinter ihnen her. Diese Gruppe trat in unbestimmter Formation auf, um sich – neben ihrer Kostümierung – auch hierin vom Adel abzuheben. Ihre Aufgabe war es, die Festteilnehmer beim späteren Souper zu bedienen. Daraufhin erschienen wiederum acht Oboisten, in gleicher Kleidung wie ihre Vorgänger. Sie führten ihrerseits eine Bande mit 26 Paaren an, in welcher der König sowie der Herzog von Holstein ihre Plätze einnahmen. Eine Gefolgschaft kleiner Ägypter und Schlepenträger – möglicherweise Kinder – hielt hinter der Bande des Königs Schritt. In zufallsbestimmter Anordnung zogen hinter dieser Gesellschaft weitere Paukisten und Trompeter ein, gefolgt von nahezu 100 maskierten Paaren. Die Harmonie, welche über dem gesamten Umzug lag, wurde laut Tessin durch die aufeinander abgestimmten Farbskalen der für die Verkleidung verwendeten Stoffe verstärkt.

Nachdem die ersten Teilnehmer im Festsaal des *Kungshuset* eintrafen erklang eine Symphonie, gespielt von 34 Violinen. Sie begleitete den gesamten Einzug sowie das Souper der ersten 50 Paare, welche sich nach dem Festmahl erhoben, um den nächsten Banden Platz zu machen. Laut Tessins Bericht speisten die Festteilnehmer in einem *salle ronde*. Hier war das Audienz-zimmer Hedwig Eleonoras im 1. Geschoss des südlichen Rundturms gemeint, welches eine Teilnehmerzahl von mehr als 300 Gästen auf zwei Ebenen kaum beherbergen konnte. Somit wick man in die Nebenräume und Flure des Palastes aus, in welchen weitere Tafeln gedeckt

---

<sup>704</sup> Siehe Teil I, 2. der Arbeit.

waren, an denen die übrigen Gäste aßen.<sup>705</sup> Was aus Tessins Bericht nicht eindeutig hervorgeht ist, dass sich der ovale Tisch im runden Saal, an dem ein Teil der Festgesellschaft speiste, einem Ring glich, dessen Mitte folglich einen freien Platz offen ließ, auf dem später getanzt wurde.<sup>706</sup> Um diesen Tisch verlief, der Berichterstattung des *Mercure galant* zufolge, ein zweiter ringförmiger Tisch, der weitere Plätze zum Speisen bot.<sup>707</sup> Der *Mercure galant* verschwieg wiederum Tessins pragmatische Anmerkungen im Festbericht, worunter die Entsorgung von leeren Flaschen und benutztem Geschirr fiel. Dies war ein Thema, welches die Festorganisatoren bei der großen Anzahl an Gästen beschäftigte. Darüberhinaus war es erwähnenswert, da durch diese geschickte Vorgehensweise zur Ordnungsbewahrung im Fest beitrug. Die Pflege und zwischenzeitige Reinigung des Festplatzes war ein ebenso wichtiger Aspekt wie die Einhaltung des zeitlich begrenzten Festablaufs oder die Wirkung der gestalterischen Elemente. Außerordentlich war der dekorative Aufwand, an welchem der Erfindungsreichtum des Hofkünstlers erkennbar war. Alle Elemente des Dekors unterstrichen die Pracht des Ortes und bildeten somit den angemessenen Rahmen eines derart großen Hoffestes.<sup>708</sup>

Mit diesen Worten fand Tessin eine Überleitung, um die ephemere Festarchitektur zu beschreiben, welche den Raum in verschiedene Ebenen aufzuteilen vermochte. Es galt hierbei nicht allein einen schmuckvollen Rahmen zu kreieren, sondern auch Platz für die große Anzahl der am Fest teilnehmenden Menschen zu schaffen. Zu diesem Zweck standen an den Wänden Bankreihen, von denen aus im Verlauf des Abends der Ball betrachtet werden konnte, sofern man an diesem nicht selber mitwirkte. Zwischen den Bankreihen erhoben sich freistehende Hermen in Männer- und Frauengestalt mit einer Höhe von mehr als 10 Fuß, deren nackte Körperteile bronzefarben schimmerten. Die geschmackvollen Draperien kamen in vielfältiger Ausführung zur Geltung: Goldfarbener Stoff schmückte die Männerfiguren und grüner, mit Goldfäden durchwobener Stoff die Frauenfiguren. Die kolossalen Hermen stützten eine umlaufende Galerie, von der aus die Höflinge als Zuschauer von Souper und Tanz auf ihre Kosten kamen. 12 kleine Pagoden waren auf der Galerie errichtet. In ihrem Erscheinungsbild vielseitig gestaltet, überdachten sie schmuckvolle, mit freihängenden Quasten aus Gold verzierte Sitzkissen, die zum längeren Verweilen der Maskierten einluden. Ihre buntfarbigen Baldachine waren phantasievoll mit Gold- und Silberfäden brodierten Seidenstoffen bespannt.

---

<sup>705</sup> Ausschließlich aus *Tessin och Tessiniana* 1819 zu entnehmen, S. 289.

<sup>706</sup> Diese Situation wird detailliert im *Mercure galant* geschildert, vgl. *Mercure galant*, März 1700, S. 139.

<sup>707</sup> Vgl. ebd., S. 139.

<sup>708</sup> UUB L 512, *Hovdramatik, Relation de la grande masquerade qui se fist à Stockholm le 15e Janvier 1700*, folio 2.

Beim Glanzstück der Festdekoration, die Tessin mit Stolz besonders detailliert beschreibt, handelte sich um die Deckenabhängung mit einem hellen Seidenstoff. Dieser war nach Art eines Pavillons im chinesischen Stil mit Grotesken bemalt und mit goldschimmernden Partien versehen. 150 Quasten fassten ihn rundherum ein. Die Konstruktion ließ sich durch ein Gegengewicht in der Höhe verstellen, sodass die Malereien beim Herunterfahren des Stoffes von Nahem betrachtet werden konnten. Überdies bewirkte eine weitere Installation fantastische Effekte: Von der Mitte der Decke hing eine verspiegelte Pyramide, von deren Etagen der Kerzenschein dreifach reflektiert wurde. Hinzu kam, dass der Kerzenruß durch eine Öffnung im Deckenpavillon abziehen konnte. Durch diese beiden Funktionen gelang es Tessin, das Licht im Raum zu verstärken. Um auch die Schatten, ausgehend von den großen, tragenden Statuen unterhalb der Galerie aufzuheben, ließ er an dieser Stelle weitere Kerzen installieren. So konnten die Speisenden bei gutem Licht sitzen. An den Wänden, im Freiraum zwischen zwei Hermen, waren große Spiegel eines Maßes angebracht, eingefasst in prachtvolle, goldfarbene und ornamental profilierte Rahmen. Diese reflektierten zur Effektsteigerung die pyramidale Maschine des Zentrums. Der ideale Standpunkt, von dem der größte Effekt der Konstruktion ausging, war – laut Tessin – die Mitte des Raumes. In diesem vielbesprochenen Zentrum, in dem sowohl das Souper als auch der Ball stattfanden, erfuhr der Höfling die stärkste Sinneslust, die das Fest zu bieten hatte. Ebenso fand er hier Platz zum tanzen, Gelegenheit die Kostüme seiner Mitstreiter zu betrachten, aber an erster Stelle die Chance sein eigenes Kostüm zu präsentieren.

Diese zentrisch ausgerichtete und praktisch durchdachte sowie innovative Festarchitektur, schien von dem, was Cronström in einem Brief an den schwedischen Oberintendanten bezeugt, den Erfolg der Feier ausgemacht zu haben. Er schreibt:

*Enfin Monsieur les divertissements d'icy ne paroissent que des chiffons auprès de cela, car jusqu'au lieu tout a esté fait ou pris de votre feste; c'est ce qui la rend complete, et la manière dont vous avez ménagé ces buffets et la place pour les spectateurs sans embarrasser la place du bal fait bien voir, que vous avez eu attention à ce qui manque quasy dans tous les festins et bals, qui est la promptitude du service et la place pour danser. Aussi, cela a-t-il esté fort goûté par les conaisseurs et non conaisseurs.*<sup>709</sup>

Diesmal war es nicht allein Tessin, der sich beim Ausrichten eines höfischen Festes an einem ausländischen Hof orientierte. Diesmal gewann er die Aufmerksamkeit eines ausländischen Hofes hinsichtlich seiner eigenen innovativen Gestaltungsideen.<sup>710</sup> Die französische Kenner-

<sup>709</sup> *Correspondance*, Cronström an Tessin, 19.2.1700, S. 267.

<sup>710</sup> Die Festarchitektur war so aufwendig gestaltet, dass man den Raum für den 12. Geburtstag der jungen Prinzessin Ulrica Eleonora am 23. Januar eingerichtet ließ, vgl. *Correspondance*, Tessin an Cronström, 17.1.1700, S. 258.

schaft machte den Erfolg des schwedischen Festes jedoch nicht ausschließlich am künstlerischen Rahmen des Divertissements fest, sondern vor allem an praktischen Vorkehrungen: schneller Service und Platz zum Tanzen. Eine belegbare Übernahme solcher Maßnahmen organisatorischer Art innerhalb von Festvorbereitung durch den französischen Hof würde aber kaum ausreichen, um von einem Kulturtransfer sprechen zu können.

Schließlich bleibt es beim umgekehrten Phänomen, dass Tessin – abgesehen von der ingenieusen Pyramiden- und Lüftungsmaschine – auch hinsichtlich der Anordnung des immer wiederkehrenden ephemeren Festschmucks beim französischen Hof kopierte. Die Galerie, die er später auch – wie aufgezeigt wurde – für den idealtypischen Apollo-Pavillon vorsah, war ein architektonisches Mittel um innerhalb eines für Feste ausgerichteten Baus ausreichend Platz für eine große Teilnehmerzahl zu schaffen. Diesbezüglich könnte wiederum der Salon des *Pavillon du Roi* im Schloss Marly eine Vorlage geliefert haben. Die Karyatiden fanden sich hier allerdings im Attikageschoss und trugen auf ihren Häuptern das zu einem Rund verlaufende Gewölbe, während man im Erdgeschoß Pilaster ionischer Ordnung vorfand. Zudem wies der Salon in Marly keine auf freistehenden Säulen liegende Galerie auf. Der Umlauf des oberen Geschosses lag außerhalb des Salons, war nicht überdacht und bot als einziger Wanddurchbruch nach außen eine Lichtquelle. Erst nach 1699 wurden zur Verstärkung der Beleuchtung durch Kerzen größere Wandspiegel auf unterer Ebene montiert. Gleiches arrangierte Tessin im großen Saal des *Kungshuset*.<sup>711</sup> Das dekorative Element „Herme“ traf Tessin in Marly jedoch auch an einer anderen Stelle an. Nach seinen Aufzeichnungen des Jahres 1678 dienten Hermen dazu, das Klapptheater im *Salon du Roi* „festonenweiss“ aufzuhalten.<sup>712</sup> Die Höhe dieser statisch eingesetzten Dekorationselemente ist nicht überliefert. Schließlich ist unklar, was Tessin mit „festonenweiss“ ausdrücken will. Vermutlich handelt es sich hierbei um eine technische Anmerkung, mit welcher die Befestigung des Bühnenapparats zu begreifen war. Denkbar ist, dass zwischen den Hermen Festons angebracht waren, auf denen eine Spannung lag, welche die Kulisse der Klappbühne aufzuhalten vermochte. Eine zweite Möglichkeit wäre, dass an den Hermenrückseiten Seile befestigt waren, an denen die Statuen aufgespannt wurden, um senkrecht zu stehen. Dies könnte bedeuten, dass es sich bei den Hermen um zweidimensionale Gebilde handelte, welche mit einem Scharnier an der Bühnenplatte angebracht waren. Diese musste dann aufgeklappt werden, wenn man die Bühne in Gebrauch nehmen wollte. Motivisch mag diese Gestaltung der Klappbühne an Bérains Dekorationsentwürfe angelehnt gewesen sein, in denen Hermen eine innerhalb eines ornamentalen Geflechts eingelassene Bühne einrahmten (Abb. 86).

---

<sup>711</sup> Vgl. Fiske Kimball, *The creation of rococo*, 1943, S. 47 ff.

<sup>712</sup> Vgl. *Travel Notes*, S. 183 f.

### 3.2. Die Maskerade im Saaltheater des Kungshuset am 9. Februar 1700

Auf die Maskerade im Januar folgte noch während der Karnevalszeit ein weiteres Verkleidungsfest. Als Ort dieser Festlichkeit wählte Tessin den Theatersaal im *Kungshuset*, im Bericht als *Salle de la Diete* bezeichnet.<sup>713</sup> Diesmal durfte jeder Gast seine Verkleidung nach Belieben wählen.<sup>714</sup> Der Grund dieser Freiheit lag wohl in der Tatsache, dass die Teilnehmerzahl 800 Personen betrug, denen zudem vorgegeben wurde, sich während des Festes dreimal umzuziehen. Die Rede ist folglich von 3.200 Kostümen, für welche der König die Kosten hätte nicht tragen wollen. Die Vorgabe an den Gast war, möglichst einfallsreiche Kostüme zu tragen, welche in ihrer Eleganz und Wertigkeit den Kostümen der vorangegangenen Maskerade in nichts nachstanden. So wurde eine angemessene Erscheinungsform gefordert, welche dem Rang des Kostümierten entsprach. Um der Gefahr eines Durcheinanders entgegenzuwirken, die ein Menschaufmarsch dieser Größe leicht verursachen konnte, verteilte man im Vorfeld Marken. Diese dienten der Kategorisierung aller Teilnehmer in vier Gruppen. Die Mitglieder jeder Gruppe versammelten sich zu Beginn des Festes in einem für sie bereitgestellten Raum innerhalb des Palastes. Mit der Eröffnung begaben sich die Maskierten gemeinsam in den großen Saal, in welchem sich das Fest größtenteils abspielte. Der Einzug wurde mit dem Spiel dreier Paukenpaare und 33 Trompeten begleitet, welches erst mit der Platzeinnahme aller Gäste verstummte. Das disziplinierte Verhalten der Teilnehmer führte Tessin auf die Zufriedenheit und auf die Ambition eines jeden zurück, zur allgemeinen Ordnung beizutragen. Der schwedische Oberintendant hielt es für unzweckmäßig, den vom Hoftheater genutzten Saal gänzlich umzubauen. Orchestertribüne und Schauspielbühne blieben geschlossen. Das Parterre erfuhr eine Erhöhung durch Bodenplatten. So lagen zwischen ihm und den Rängen vier Stufen. Auch im übrigen Raum nahm man nur wenige Änderungen vor. An der Hinterwand des Saals war hoch oben eine große Loggia errichtet, von wo aus die Schauspieler und Musiker die Festteilnehmer bespielten. Schmuckvolle Tapiserie bekleideten die Wände des Saals. Das festinstallierte Standbild der Theaterbühne wie auch die Eröffnungsszenerie wurden als Festschmuck beibehalten. Zu beiden Seiten des Raumes befanden sich drei Sitzreihen, über die sich jeweils ein Balkon erhob, auf welchem das Orchester saß. Hiermit könnten die Galerien gemeint sein, die vermutlich an den Längsseiten des Saals verliefen.

Die Raumdecke oberhalb von Bühne und Parterre war mit blauem Seidentaft abgehängt. Goldene Ornamente verzierten den Stoff. Das umlaufende Gebälk war mit Stoff im gleichen Stil überzogen, an dem 150 Quasten locker herunterhingen. Im hinteren Teil des Saals, der in ei-

---

<sup>713</sup> Vgl. *Correspondance*, Tessin an Cronström, 31.1.1700, S. 262.

<sup>714</sup> Vgl. UUB L 512, *Hovdramatik, Relation du divertissement qui se fist à la Cour le 9 Fevr 1700*.

nem Amphitheater endete, verliefen drei Sitzreihen. Die an der hinteren Wand befindliche, eingangs beschriebene Loggia war mit blauem, goldbrodiertem Velours geschmückt. Unterhalb der Decke des Amphitheaters hing weißer Seidentaft, bemalt mit bunten Grottesken. In der Rückwand des Amphitheaters und demgegenüber auf der Rückseite der Theaterbühne befand sich jeweils eine Wandöffnung, bzw. eine Tür, welche das Herausfahren eines Wagens ermöglichte. Die 24 mehrarmigen, silbernen Lüster mit jeweils 16 Kerzen erleuchteten den Raum. Das Licht reflektierte die schimmernden Kostüme der Festteilnehmer. Auf dem Parterre waren die Sitzplätze in der Weise ausgerichtet, dass der Weg für die Theatermaschine frei blieb. Somit konnte sie vom einen bis zum anderen Ende des Saales durchfahren.<sup>715</sup>

Nachdem sich alle Gäste im Saal eingerichtet hatten und die Ouvertüre erklang, erwachten Bacchus und Pomone mit ihrer Gefolgschaft aus einem tiefen Schlaf. Sodann wurde der Prolog aufgeführt, untermalt von Musik und Tanz. Er handelte vom höfischen Vergnügen – versinnbildlicht durch die Bacchanten –, welches jahrelang im Verborgenen blieb, sodann aber unter der glücklichen Regierung Karls XII. wieder zum Leben erweckt wurde. Anschließend erschien Venus, auf einem mit antiken Trophäen sowie gold- und silberbrodierten Stoff geschmückten Wagen sitzend. Drei Liebessklaven zogen das beladene Gefährt, begleitet von weiteren Amouren und Nymphen. Während sich die Truppe der Theaterbühne näherte, sang Venus Arien in italienischer Sprache. Instrumentalmusik höchster Qualität begleitete ihren Auftritt. Tessin hebt in seinem Rapport das Spektakel erwartungsgemäß als einzigartigen Erfolg hervor, der nicht allein durch den Einsatz Europas schönster Stimmen, sondern ebenso durch die Idee, die erfinderische Leistung des Festorganisators gerechtfertigt schien.<sup>716</sup> Die Rosidortruppe führte in einem dreistündigen Spiel Molières Stück *Bourgeois Gentilhomme* auf. Im Anschluss wurde das Festmahl serviert, bei welchem die Theatermaschine wieder zum Einsatz kam. Sie durchquerte hierbei den gesamten Saal. Diesmal saß Pomone auf einem von Nymphen und Faunen begleiteten Wagen, der mit allerlei Sorten exotischer Früchte bestückt war. Eine 40-köpfige Dienerschaft, verkleidet als federgeschmückte Mohren, betrat den Saal. Die Bediensteten teilten sich auf, um den Gästen zu beiden Seiten des Saals die in Körben getragenen Konfitüren anzubieten. Am anderen Ende des Raumes angekommen, wurde der Wagen neu beladen und fuhr ein weiteres Mal im Gefolge von Bacchanten und Satyrn mit Flaschen und Gläsern in die Mitte zurück. Alle Sorten Liköre standen zum Ausschank bereit. Melodien begleiteten die Erfrischung der Gäste, bis sich die Maschine wieder in Bewegung setzte, um in der gegenüberliegenden Wand zu verschwinden. Mit einer weiteren Ouvertüre begann ein großes Ballett, getanzt von diversen Adelsmännern und -frauen. Diese bereiteten

---

<sup>715</sup> Denkbar ist, dass diese Maschine in Gestalt eines Wagens auf Rädern durch den Saal gezogen wurde.

<sup>716</sup> Welche ausländischen Sänger an der Vorführung beteiligt waren, lässt sich nicht ermitteln.

sich als Teilnehmer der Maskerade in kürzester Zeit auf ihren Einsatz vor. Die tanzenden Damen und Kavaliers bemühten sich außerordentlich, ihre Kostümierung würdig in Szene zu setzen. Nach dem Ballett zogen sich die meisten Maskierten in die vier sich an den großen Festsaal anschließenden Räume zurück, wo sie eingedeckte Tische voranden. Während die Verkleideten hier das Souper einnahmen, schuf man im großen Saal Platz für den späteren Ball. Dieser sollte bis in die Morgenstunden andauern, in denen sich schließlich alle Maskierten zu erkennen geben durften. Der Festbericht endet mit der Anmerkung, dass es in Schweden zuvor kein Fest von solcher Dauer und Vielfalt an Verkleidungen gegeben hat.

### *Vorbildgebende Festarchitektur*

Bei der Suche nach Vorbildern dieses Divertissements richtet sich der Blick wiederum direkt auf den französischen Hof, dessen Karnevalstreiben Tessin intensiv verfolgte. Auffallendes Interesse hegte er für die in Marly abgehaltenen Redouten des Vorjahres. Cronström, obwohl er die Maskeraden weder als *fort régulier* noch als *prémédité* einschätzte, versorgte ihn mit den entsprechenden Festberichten.<sup>717</sup> Einen knappen Einblick in die Abfolge der Feste in Marly während der Karnevalszeit des Jahres 1699 gewährt schließlich nur der *Mercure galant* in der Februarausgabe des Jahres 1699. Abgesehen von der Betonung der Einmaligkeit und dem Grad der phantasievollen Gestaltung, nennt er – auf den Ablauf der Feste bezogen – lediglich kleinere Theaterstücke und Violinkonzerte, welche auf dem galerieartigen Umlauf stattfanden.<sup>718</sup> Es verwundert nicht, dass sich Tessin vorzugsweise über den Einbezug der provisorischen Bühne im Salon vom *Pavillon du Roi* informierte, wenn sein Fest im großen Saal der Stockholmer Königsresidenz stattfand. Im Rahmen dieses Divertissement nutzte man schließlich nicht die ephemere Bühne der *petite comédie*.<sup>719</sup> Hingegen behielt Tessin für den Maskenball des Karnevals im Februar 1700 die Theaterausstattung des Festsaaes bei, innerhalb der die Maschinerie zweckentfremdet zum Einsatz kam, um die Festgesellschaft zu verköstigen.

Abermals auffallend ist, dass das Thema „Divertissement im Theater“ im selben Jahr auch den französischen Hof beschäftigte. Für die Gestaltung eines Theaters als Festort war der von Tessin viel geschätzte Bérain zuständig. Es handelte sich hierbei allerdings um ein Gartentheater unter freiem Himmel im Park der *Maison de plaisance* des Monsieur le Duc<sup>720</sup>, das in

---

<sup>717</sup> Vgl. *Correspondance*, Cronström an Tessin, 24.2.1699, S. 221; Cronström an Tessin, 17.3.1699, S. 224.

<sup>718</sup> Vgl. *Mercure galant*, 2.1699, S. 284 f.

<sup>719</sup> Im Pallast allerorts zu errichten, um Laientheater – gespielt von Höflingen – aufführen zu können.

<sup>720</sup> Den Titel *Monsieur le Duc* trug Louis III. de Bourbon als Prinz von Geblüt.



Verbindung mit Fuchsjagden in Saint-Maur stand.<sup>721</sup> Bevor Cronström den schwedischen Oberintendanten mit einer Beschreibung der Lokalität und schließlich auch mit Plänen versorgte, schildert er die örtlichen Gegebenheiten in einem Brief wie folgt:

*...il y avoit une arcade ornée et qui passoit tout en travers d'une décoration à l'autre, et dont le derrier, remply de lampes eclairoit fort ces figures de fleuves, etc. Sur le devant du théâtre, il y avoit un rang de pots à feu, un peu enterrés pour eclairer le devant. L'illumination n'estoit que les lampes arrangées sur les barreaux de la grille. Il méprise fort le feu d'artifice, c'est un allemand qui le fit. Il en avoit projeté un luy mesme fort singulier; c'estoit des petits escadrons tout en feu, et les cavaliers séparé qui combattoient de loin dans la plaine avec des feux d'artifice, changeant de novement et de situation à diverses reprises.*<sup>722</sup>

Im Antwortschreiben gibt Tessin zu erkennen, dass er mit Cronströms Einschätzung der Gegebenheiten nichts anzufangen weiß und fordert wegen unzureichender Beschreibung den gesamten Festbericht an. Ablauf und Gestalt des Festes im Theater von Saint-Maur lassen sich ein weiteres Mal ausschließlich durch die Beschreibung im *Mercure galant* nachvollziehen.<sup>723</sup> Aus dem Artikel der Juli-Ausgabe erfahren wir eine von Cronströms Erzählung gänzlich abweichende Berichterstattung. Hier ist nicht die Rede von einem das Theater erleuchtenden Feuerwerk, sondern von indirekten Lichtquellen, die hinter den dekorativen Elementen, Kastanien- und Orangenbäumen sowie Hermen versteckt waren. In den zwölf zum Einsatz kommenden Thermen, mit denen Bérain das Theater zum einen ornamental verschönte, zum anderen beleuchtete, erkannte Tessin sein eigenes Dekorationselement wieder. Zwölf Hermen dienten als ephemeres architektonisches und schmückendes Element bei der großen Maskerade im gleichen Jahr im *Kungshuset*. Mit Tessins Feststellung, dass er ebenfalls zwölf Hermenfiguren besitze, die zukünftig bei gleicher Gelegenheit wieder in Gebrauch genommen werden könnten, ist das Magazinieren des ephemeren Festschmucks am schwedischen Hof und deren Wiederverwertung nach französischem Vorbild belegt.<sup>724</sup> Auch im Freilichttheater von Saint-Maur kommt der Theatermaschine – welche auch hier in Form eines Wagens erscheint – große Bedeutung zu. Der Hauptakteur des Stücks, verkleidet als Gottheit Pan im Gefolge von

---

<sup>721</sup> Eine ähnliche Situation wie im Park des *Monsieur le Duc* fand sich im Barocken Gartentheater von Schloss Frohsdorf in Niederösterreich (hierbei handelte es sich teils um eine fest gemauerte Architektur mit Zuschauer-rängen aus gestampfter Erde, die nicht überdacht waren) und im Gartentheater der Welfenresidenz Herrenhausen, vgl. Verena Keil-Budischowsky, „Das barocke Gartentheater von Schloss Frohsdorf im Zusammenhang mit der Rekonstruktion einer kaiserlichen Festaufführung im Jahre 1681“, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 35.1981, S. 104-115.

<sup>722</sup> *Correspondance*, Cronström an Tessin, 1.10.1700, S. 281.

<sup>723</sup> Vgl. Anhang IV.

<sup>724</sup> *...j'ay 12 thermes, qui pourront servir en pareille occasions. Correspondance*, Tessin an Cronström, 22.12.1700, S. 284.

Satyrn, Schönheit und Tugend des Königsbruders besingend, wird auf dem Gefährt sitzend in Richtung Bühne gezogen.

Auch die Pläne des Amphitheaters von Saint-Maur, die Tessin im gleichen Brief von Cronström erhielt, sind nicht mehr ausfindig zu machen. Wie Tessin zu der Idee kam, ein Divertissement des Hofes im als Theater belassenen Festsaal abzuhalten, ist nicht ergründbar.<sup>725</sup> Noch besaß das Versailler Schloss und auch die königliche Anlage in Drottningholm keinen Theatersaal, welcher in einen Festablauf miteinbezogen werden konnte und den Einsatz von Klappbühnen und anderen Provisorien für Theaterspiele ablöste.<sup>726</sup>

Vermutlich war Tessin darauf aus, die Theatermaschine für ein Fest umzufunktionieren. Das barocke Theater als pompöser Ort von Phantasie, Freude und besonderen Effekten verlieh – ohne größere Modifikationen – einem höfischen Divertissement mit Musik und Theateraufführungen den passenden Rahmen. Die Wahl des Theatersaals im *Kungshuset* mag zudem einen ganz einfachen Grund gehabt haben: Nirgendwo sonst am Hofe, als im großen Festsaal der königlichen Residenz, war Platz für 800 Menschen.<sup>727</sup> Nirgendwo anders hätte die Königsfamilie einen geeigneten und dem Anlass angemessenen Festrahmen bereitstellen können.

### 3.3. Ergebnis

Tessins Fokus bei der Schöpfung von Ideen und schließlich auch in deren Umsetzung, im Arrangement seiner Divertissements für das schwedische Königshaus, lag unmissverständlich auf dem französischen Hof. Dies verraten nicht allein die handschriftlichen Quellen, darunter die Briefe des Oberintendanten an Cronström, aus denen die Konzentration auf den Feierhabitus des französischen Hofes hervorgeht, sondern auch die gestalterischen Zitate, welche Tessin in seine ephemere Festarchitektur einfließen ließ. So bediente er sich nicht allein ikonographischer Elemente aus den auf Ludwig XIV. zugeschnittenen Bildprogrammen, sondern auch Besonderheiten künstlerischer Art. Vorbildcharakter für die Entstehung einer Festarchitektur besaß in Tessins Augen insbesondere der Raumkomplex des Salons im Lustschloss Marly. Die Schöpfung des Karlberger Festpavillons sowie die Auskleidung des Festsaals im *Kungshuset* mit seinen kompositionellen Dekorationen und seinen statischen Bauteilen, erfuhren eine Anlehnung an den Salon der beliebten *Retraite* des französischen Königs.

---

<sup>725</sup> Tessins Praxis, ein höfisches Divertissement im Hoftheater stattfinden zu lassen, stellt keinen Einzelfall dar. Im 1688 fertiggestellten Schlossopernhaus in Hannover wurden Bälle und Maskeraden gehalten, so dass im Theater bei „Ball oder Masquerade [...] die beiden Kronleuchterüber der Bühne gebraucht und die zwölf Mohren so die Fackeln halten abgenommen, und die Parterre dem Boden des Theatri gleich überbrückt wird“, zitiert nach Schrader, 1988, S. 57.

<sup>726</sup> Zur Entstehung von Theatersälen in den Schlössern, bzw. Schlossgeländen Versailles und Drottningholm siehe Villard 1998; Agne Beijer 1981.

<sup>727</sup> Die kalte Jahreszeit erforderte einen Innenraum.

Zum vorzeigbaren Endergebnis aller Divertissements hat neben der Orientierung an der französischen Mode ein weiterer Punkt beigetragen. Ohne die Bekanntmachung der am schwedischen Hof veranstalteten Divertissements wären Tessins Fähigkeiten als Festorganisator sowohl seinen Zeitgenossen als auch der Nachwelt verborgen geblieben. Obgleich der schwedische Oberintendant auf Prunkbände und den Festschmuck veranschaulichende Stichserien und selbst auf einfache, gedruckte Festprogramme – welches dem Standard und dem Bedürfnis eines alleinherrschenden Königs entsprach – verzichten musste, gewann er die Aufmerksamkeit des in diesem Bereich wohl aktivsten zentraleuropäischen Hofes.

Es war weniger die Bereitschaft des schwedischen Hofes, Unsummen für Gartenfeste, im Divertissement eingebundene Theatemaschinerien oder auch hinter Festschmuck verborgene Luftabzugssysteme bereitzuhalten, die Tessins als Regisseur von derlei Lustbarkeiten brillieren ließ. Hingegen konnte, wie zu beobachten war, manchmal auch nur ein kleiner, praktischer Bestandteil des Festabfolge zur Bestätigung seines Talents beitragen. Allein durch die Aufstellung der Buffettische und Festtafeln, nämlich der Anpassung der Möblierung an die Maße des Festsaals bei gleichzeitiger Freilassung der Tanzfläche, gewann Tessin die Anerkennung der französischen Hofgesellschaft.<sup>728</sup> Denn bei ihr fehlte es offensichtlich an pragmatischem Sachverstand, um den Platzmangel zwecks *commodité* durch die Anpassung an die räumlichen Gegebenheiten auszugleichen. In diesem Punkt lag eine Gemeinsamkeit der Höfe – wenn auch durch unterschiedliche Faktoren bedingt.

Über die Beweiskraft der Divertissements am schwedischen Hof als Messlatte von Tessins organisatorischen und künstlerischen Könnens hinaus, lassen die Berichte seine Beurteilung des höfischen Mediums „Fest“ erkennen. Tessin sah ein, dass Colberts Gedanke und Wunsch, das Fest als ausdrucksstarke und nachhaltige Machtrepräsentation des Königs zu begreifen, aus Publikumssicht ins Leere laufen musste.<sup>729</sup> Sein künstlerischer Anspruch lag folglich weniger auf dem der schwedischen Dynastie gerecht werdenden, allegorischen Bildprogramm, sondern vielmehr auf dem synästhetischen Gehalt des Festes; ein subtiles Mittel, um die Macht des Königs gegenüber seinen Untertanen zu stärken. Hierunter fiel vor allem auch die Möglichkeit zur Selbstdarstellung der Höflinge, die bei keiner anderen Gelegenheit so vorteilhaft gepflegt werden konnte, wie im Rahmen eines höfischen Festes. Den Höfling an die-

---

<sup>728</sup> In Tessins Festbericht heißt es: *La place du milieu fut toujours conservée vuide, de forte que les Danseurs ne s'y trouvèrent point incommodez, & l'on examinoit à loisir l'air & le déguisement d'un chacun*, UUB L 512, *Hofdramatik*, 15. Januar 1700; vgl. auch *Correspondance*, Cronström an Tessin, 17.2.1700, S. 267

<sup>729</sup> Colberts Organisationsapparat veranschaulicht Burke 2005, S. 65-78; zur Kritik an der Wahrnehmung des allegorischen Schmuckes durch das Publikum siehe Quaitch 2010, S. 161 ff.; Die ausländische Sicht auf den ludovizianischen Propagandaapparat beleuchtet Ziegler 2010.

sem sensiblen Punkt gepackt, benutzte ihn der Oberintendant in der Demonstration seines künstlerischen und ingeniosen Könnens als Statist und übte gleichsam Kontrolle über ihn aus. Vom ersten Moment an eindeutig ist Tessins Anlehnung an die Festpraxis des französischen Hofes für Feierlichkeiten, die keinen tagespolitischen Hintergrund aufwiesen. Hierin galt es dem *plaisir* des Einzelnen und besonders dem des Königs gerecht zu werden, ja letzteren für ein buntes Kulturtreiben bei Hofe zu sensibilisieren.<sup>730</sup> Da die Motivation, Verkleidungsfeste zu veranstalten, von Tessin ausging – so gibt es der Briefwechsel mit Cronström zu verstehen – und ihm der Mangel an Eitelkeit und die Frische des jungen Königs dabei entgegenkamen, konnte er bei der Realisierung seiner Ideen frei walten. Tessins Uneingeschränktheit sowie seine mit zwanghaften Zügen begleitete Sammelleidenschaft für Festberichte und die dazugehörigen bildnerischen Reproduktionen, bestärkt den Gedanken, der Hofkünstler habe bei der Realisierung und im Publimachen der schwedischen Divertissements in eigener Sache gearbeitet. Im Bewusstsein seiner konkurrenzlosen Einzelstellung im hohen Norden konnte er versichert sein, dass alles, was das Ausland an dokumentarischen Überlieferungen von künstlerischer Festausrüstung zu Gesicht bekam, dem Geist und Genie des Oberintendanten zugesprochen wurde. So verwundert es schließlich nicht, dass Tessin fordert *[que] les productions dans un pays aussy écarté que le notre [la Suède], fussent un peu mis en public.*<sup>731</sup>

#### 4. Das Kostüm im Dienste kurzlebiger Ereignisse am schwedischen Hof

Wenn Tessin von Kostüm oder Verkleidung (*déguisement*) spricht, muss in sofern differenziert werden, als dass es sich einerseits um Kleidung für das Theater und andererseits um Kleidung für Verkleidungsbankette handeln kann. Die Kostüme im jeweiligen Genre unterscheiden sich hauptsächlich in der Machart und damit einhergehend im Material voneinander. Nachweislich wurden Theaterkostüme mehrmals benutzt, was für eine sorgfältige Verarbeitung und eine robuste Beschaffenheit der Stoffe spricht.<sup>732</sup> Beim Kostüm, welches für ein Verkleidungsbankett gefertigt wurde, lassen sich wiederum Unterscheidungen vornehmen. Die säuberlich ausgearbeiteten Figurinen gaben den Teilnehmern einer Verkleidungsverlosung die Merkmale ihrer Kostüme vor. Der Höfling war bei der Auftragsverteilung zur Fertigung seines Kostüms verpflichtet, sich an die gestalterischen Vorgaben der Figurine zu halten. Auch war die Wahl kostspieliger Stoffe angebracht, was ebenfalls – verglichen mit dem Auf-

---

<sup>730</sup> Noch einmal darf darauf hingewiesen werden, dass Tessin bei den schwedischen Königen Überredungsarbeit leisten musste, wenn es um Ausgaben für das höfische Vergnügen ging.

<sup>731</sup> *Correspondance*, Tessin an Cronström, 16.8.1699, S. 238.

<sup>732</sup> Vgl. De la Gorce 1986, S. 69; Weigert 1937, S. 55.

wand für Theaterkostüme – auf eine sorgfältige Verarbeitung schließen lässt. Die Kostüme für Verkleidungsbankette unterschieden sich meist nur geringfügig von der höfischen Kleidung.<sup>733</sup> Lediglich anhand kleinster Abbreviationen konnten die gespielten Charaktere erkannt werden. Dieses Phänomen lässt sich vorwiegend bei Verkleidungsfesten beobachten, bei denen im Vorfeld eine Verteilung der Rollen per Losverfahren erfolgte und die Teilnehmer des Festes in Banden eingeteilt wurden, deren Kleidung sich in vielerlei Merkmalen glichen. Die Redoute, bzw. der Maskenball verlangte vom Festteilnehmer unter Umständen keine solchen Bemühungen und Aufwendungen. Der Festorganisator forderte jedoch, wenn er die freie Wahl des Kostüms erlaubte, einen hohen Grad an Phantasie. Inwiefern der Grad der Phantasie eines vom Höfling gewählten Kostüms messbar war und ob der Einfallsreichtum, dem die Verkleidung zu Grunde lag, als Kunst anzusehen war, sei erst mal dahingestellt. Die Kategorisierung von Kostümen für Maskenbälle und sonstige Verkleidungsbankette ist schwierig, da sie aufgrund ihrer kurzlebigen Disposition nicht mehr existieren. Somit kann auch der Grad des Erfindungsreichtums nicht mehr nachvollzogen werden. Anhand der bestehenden Figuren aber, lassen sich jedoch Unterschiede erkennen: „Oper und Ballett fordern andere Kostüme als höfische Maskeraden (...): Hohe Federbüsche und schwere Schleppen sind neben den typischen Schurzen der Sänger unverwechselbare Kennzeichen des auf Fernwirkung angelegten Opernkostüms.“<sup>734</sup> Die Figuren der Bühnenkostüme zeichnen sich zudem durch theatralische Gesten und eine tänzerische Haltung aus, den Effekt des Kleides akzentuierend.<sup>735</sup> Tessins Aussagen und gegebenenfalls Anmerkungen von Zeitzeugen sowie der Einbezug von grafischem Material eröffnen den Blick auf den Umgang mit und den Einsatz von Kostümen für Theater und Fest am schwedischen Hof unter der Festleitung des Oberintendanten. Als Vorlagen dienten Tessin Trachtenbücher, Kostümtraktate, Nachschlagewerke, Musterbücher, Festberichte und sogar Beschreibungen exotischer Nationen aus Reiseaufzeichnungen von Diplomaten, Entdeckern und Seefahrern.<sup>736</sup> Einen bedeutenden Anteil der Inspirationsquellen aber machten die Kostümzeichnungen und Figuren aus, die er sich aus Paris zu kommen ließ.<sup>737</sup>

<sup>733</sup> Vgl. Schnitzer 1999, S. 238 f.

<sup>734</sup> Vgl. Claudia Schnitzer/Petra Hölscher [Hrsg.], *Eine gute Figur machen*, Aust.-Kat., 2000, S. 263.

<sup>735</sup> Vgl. ebd., S. 263.

<sup>736</sup> Vgl. *Catalogue*, S. 122-125. Eine vergleichbare Praxis, die Benutzung und Orientierung an Vorlagenmaterial, für die Gestaltung höfischer Lustbarkeiten ist für den Dresdner Hof unter August dem Starken zu beobachten, der ab 1720 einen *Salon des Estampes* (Kupferstichkabinett) einrichten ließ. Ein Schrank darin war den Publikationsprojekten und Kunstwerken Ludwigs XIV. widmete, vgl. *Eine gute Figur machen* 2000, S. 13.

<sup>737</sup> Die Grafiken der Kostümsammlung des Stockholmer Nationalmuseums bedürfen einer Zuordnung und Identifizierung durch den Abgleich mit dem Briefwechsel von Tessin und Cronström, welches eine anspruchsvolle Forschungstätigkeit voraussetzt.

### *Das Theaterkostüm*

Es verwundert nicht, dass sich Tessin gerade in der Zeit, zu der sich die Rosidortruppe nach Stockholm begab, um die Beschaffung von Kostümvorlagen bemühte. Bereits im Jahre 1697, somit schon zwei Jahre vor den Umbauten der Stockholmer Theater, bat er Cronström, grafisches Material *des théâtres et des habillements* zu besorgen; und zwar von Bérain.<sup>738</sup> Der Franzose, zu dem Tessin eine privilegierte Freundschaft hegte, die sich während des Besuchs des Schweden in Paris im Jahre 1687 festigte, war in seiner langjährigen Tätigkeit als *Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi* der Experte, wenn es um die Imagination moderner Theaterkostüme und -dekorationen ging.<sup>739</sup> Es ist bezeichnend, dass von Cronström der Vorschlag ausging, alle sich auf die Oper, ihre Dekoration und Kostüme beziehenden Zeichnungen, Stiche und Beschreibungen bei Bérain zu kaufen. Die Ressentiments des Franzosen gegenüber Cronströms Unternehmungen sowie die hohen Preise des grafischen Materials stellten große Hemmnisse dar, derer sich die Schweden bewusst waren. Tessins Absicht, sich von Bérain inspirieren zu lassen und seine Kostümzeichnungen zur Vorlage zu nehmen, verflog jedoch nicht. Denn *Monsieur Berain [,] der die theater, masqveraden undt allerhandt ornamenten am besten ordonniret undt in der gleichen Sachen d[as] grösste Genie* aufweist, stand als Inspirationsquelle im Bereich Theater und Fest auf Tessins Favoritenliste an oberster Stelle.<sup>740</sup> Diese Einschätzung gewann Tessin während seines Besuchs in Paris. Bérain war von 1675 bis 1711 für die Pariser Oper tätig. Seine Zusammenarbeit mit Jean-Baptiste Lully an der Spitze der *Académie royale de la musique* ist seit dem Jahr 1680 belegt, von dem an er bis zu seinem Tod am 24. Januar 1711 tätig war und zwar als *l'auteur de tous les décors, de toute les machines et de tous les habits de l'Académie*.<sup>741</sup> Bérains Aufgabenbereich als erster Zeichner des Königs ist in einem knapp ausfallenden Brevet festgehalten, in dem *toutes sortes de desseins, perspectives, figures et habits qu'il conviendra faire pour les comédies, balets, courses de bagues et carousels*<sup>742</sup>, als Gegenstände seines Arbeitens genannt werden.

Ob die Kostümzeichnungen oder Figurinen eine reale Vorstellung von den Theaterkostümen bieten, ist fraglich. Die teils abgegriffenen, mit Knickfalten, Flecken und Anmerkungen versehenen Blätter legen jedoch Zeugnis vom intensiven Gebrauch oder langen Transportwegen ab. Von der Machart, der Zusammensetzung der Materialien und Farben jener auf Skizzen und Zeichnungen festgehaltenen Kostüme, erfahren wir durch ein Gespräch zwischen Tessin und Bérain, welches ersterer auf seiner Reise dokumentiert hat. Bei der Betrachtung Bérains

---

<sup>738</sup> Vgl. *Correspondance*, Tessin an Cronström, 20.1.1697, S. 158.

<sup>739</sup> Zu Bérains Tätigkeiten für die *Académie royale de la musique*, vgl. Weigert 1937, S. 33 f.

<sup>740</sup> *Travel Notes*, S. 183.

<sup>741</sup> Weigert 1937, zitiert in seinem Buch Bérains Biographen André Tessier, S. 54.

<sup>742</sup> Ebd., S. 37

grafischer Werke in dessen Louvre Atelier machte sich Tessin ein ausführliches Bild von der Arbeit des Meisters.<sup>743</sup> Während des Studiums der Kostümzeichnungen hält er fest, wie Bérains Kostüme kompositorisch zusammengesetzt waren. So wurden metallische Farben wie Silber und Gold voneinander getrennt. Als Kontrast sollte ein buntfarbiger Stoff zwischen die metallischen Lagen geschoben werden. Tessin erläutert in der Folge seines Reiseberichts den gesamten Aufbau eines der „reichsten“ Kostüme derart detailliert, dass die Beschreibung den Platz einer ganzen Seite einnimmt. An dieser Stelle geht Tessin alle Varianten von Ärmelformen, Unterröcken, Beinkleidern und Stofflagen durch. Die Beschreibung des genauen Schnitts der Kostüme, die Anbringung und Freilassungen einzelner dekorativer Elemente durch Draperie und Schlitze geschieht in der Form, als taste das Auge das Modell Millimeter um Millimeter ab. Die Aufzeichnungen dürften als Erinnerungsstütze gedient haben, wonach eine Anfertigung des gleichen Kostüms vermutlich möglich war.

Bérain kleidete dreißig Jahre lang die Figuren für die Oper im Palais Royal sowie alle Choristen, Musiker und Tänzer ein und entwickelte in der Zusammenarbeit mit Schneidern, Maskenbildnern, Stickern und Perückenmachern als erster Zeichner des Königs praktisch geschult, einen unverwechselbaren Kostümstil. Seinen Erfolg, so Jérôme de la Gorce, machte das Eingeständnis an die zeitgenössische Mode aus, an deren Vorgaben er das Kostüm anzupassen vermochte, sei es durch die Einbindung einer Krawatte aus Spitze, einer Allonge Perücke oder raffinierten, mit Volants versehenen Ärmeln.<sup>744</sup>

Passend zu den Stücken, die Tessin für den schwedischen Hof spielen ließ, ja zu der gesamten nach französischem Vorbild ausgerichteten Szenerie und Theaterarchitektur war ihm sehr daran gelegen, elegante Kostüme im bérainesken Stil – am liebsten jedoch vom Meister selbst – zu besitzen. Cronström nahm, trotz der vorab aufgezeigten Erschwernisse, höchste Anstrengungen auf sich, um solcherlei Opernkostüme zu besorgen. So beschreibt er diffizile Anfragen bei nahezu sämtlichen Adressen der Stadt Paris und des Hofes, die über Kostüme neuester Mode, d.h. nach Bérains Entwürfen gefertigte Verkleidungen, verfügten. Hierzu steuerte er die Schneider des königlichen Balletts an, die Schneider der Oper, folglich der *Académie royale de la musique* sowie die großen Altkleiderhändler und natürlich auch Bérain selbst.<sup>745</sup>

Es bleibt nun der Wunsch, die in der Grafiksammlung des Nationalmuseums liegenden Kostümfigurinen Bérains, den handschriftlichen Quellen – Cronströms und Tessins Aussagen in den gegenseitig adressierten Briefen – zuzuordnen, um somit einen Nachweis über Tessins Besitz dieser Grafiken zu erbringen. Dies stellt sich jedoch ohne genaue Angaben zu den Kos-

---

<sup>743</sup> Vgl. *Travel Notes*, S. 184 f.

<sup>744</sup> Vgl. De la Gorce 1986, S. 70.

<sup>745</sup> Vgl. *Correspondance*, Cronström an Tessin, 3.11.1699, S. 249.

tümen, Titeln, Theater-, bzw. Opernstücken als nahezu unmöglich heraus.<sup>746</sup> In der französischen Kostümsammlung des 17. und 18. Jahrhunderts des Nationalmuseums finden sich Kostümfigurinen, die mit der Betitelung *Fête de Thalie* (Abb. 87) versehen sind – gleichnamig mit der 1714 uraufgeführten Oper Jean-Josef Mourets (1682-1738). Durch den Verzicht auf üppigen Schmuck, Volants, Raffungen und Schleifen, teilweise ihrer Rolle als Tänzer entgegenkommend, bieten sie ein fast bescheidenes Erscheinungsbild gegenüber den auf Effekt ausgerichteten Opernkostümen. In den ein-, maximal zweilagigen Kleidern der Frauen und in den leichten Beinkleidern, den Strumpfhosen und kurzen Gehröcken der Männer gibt sich Tessins Wunsch nach Bequemlichkeit des Festkostüms zu erkennen.<sup>747</sup>

In der Tessin-Hårleman-Sammlung finden sich überdies Figurinen, die dem im 17. Jahrhundert herausgebildeten Kostümtyp *habit à la romaine* zugeschrieben werden können. Diese Art Kostüm war für die Rolle eines Helden oder einer antiken Gottheit – gespielt von Männern – vorgesehen. Es stellte eine Mischung aus der modernen Hofkleidung und dem antiken Feldherrenkleid dar (Abb. 88).<sup>748</sup> Die Theaterkostüme der Damen, der Sängerinnen und Tänzerinnen waren eng an die höfische Mode angelehnt. Nymphen, Grazien, Priesterinnen, ja selbst barbusige Indianer- und Inderinnen wurden mit Reifröcken ausgestattet. Aufgrund der Masse an Figurinen, die der französische Hof für Theateraufführungen, Carousseles und Maskenbälle benötigte und zudem in großer Eile produzieren musste, entwickelte Bérains Werkstatt Umrißradierungen für einzelne Figuren.<sup>749</sup> Diese dienten als „Gerüst“, welches man mit den verschiedenen Kostümmerkmalen zeichnerisch versehen konnte. Dieses Modell in Reinform konnte zugleich für Figurinen von Tänzern, Soldaten und Opernrollen gebraucht werden. Nachzuweisen sind laut Claudia Schnitzer feine Linien unterhalb des gezeichneten Kostüms auf den Figurinenblättern, deren Plattenränder jedoch die Grafiken verraten.<sup>750</sup> Gleiches gilt für Figurinen von Pferden, die für ein Caroussel, entsprechend der Verkleidung ihres Reiters, geschmückt werden sollten.

Für eine prachtvolle, dem höfischen Ansehen entsprechenden Opern- bzw. Theateraufführung wurden außergewöhnlich viele Materialien verwendet, so bedurfte es Leder, Metallfolien, Federn, Plüsch, Velour, Leinen, Seide, Taft, allerhand Bänder und Schleifen, Echthaar für Perücken, Holz für Theatermaschine und Requisiten. In den Rechnungsbüchern des schwedi-

---

<sup>746</sup> Kostümfigurinen waren keine derart besonderen Kunststücke, bzw. künstlerischen Leistungen, die einer Signierung durch ihren Autor würdig waren, sondern in erster Linie Gebrauchsmaterial mit dem intensiv gearbeitet wurde. Auch fehlten oftmals Ort- und Zeitangaben zur Fertigung der Zeichnungen. Vgl. *Eine gute Figur machen* 2000, S. 102.

<sup>747</sup> Vgl. *Correspondance*, Cronström an Tessin, 8.11.1699, S. 249.

<sup>748</sup> Vgl. Katrin Schlechte, ‚Da nun der Vorrath der Theater Garderobbe sehr ansehnlich ist‘. „Bühnenkostüm, Fundus und Ausstattungspraxis am Dresdner Hof“, in: *Eine gute Figur machen*, 2000, S. 51.

<sup>749</sup> Vgl. ebd., S. 116.

<sup>750</sup> Vgl. ebd.



schen Hofes sind leider keine Auflistungen und Rechnungen über Material für Theateraufführungen erhalten. Partiiell setzten uns die Quellen aus der Sammlung der Rosidortruppe über am Hoftheater vorhandene Kostüme in Kenntnis. Aus dem ersten Vertrag vom 22. August 1699 ist zu ersehen, dass den französischen Schauspielern Kostüme bereitgestellt wurden.<sup>751</sup> Für deren Instandhaltung hatten jedoch die Truppenmitglieder zu sorgen, was soviel hieß wie die sofortige Reparatur kleinster Mängel oder das Verbot, die Kleider außerhalb des Theaterbetriebs zu tragen, um sie vor Abnutzung zu bewahren. Da es den Schauspielern schwerfiel, sich an diese Regeln zu halten, wurden die Theaterkostüme bald weggesperrt. Fortan wurde vereinbart, dass sie für neue Kostüme sowohl zahlen als auch diese nähen mussten. Catherine Toubelle, Frau des Komikers François Toubelle, betätigte sich an dieser Aufgabe.<sup>752</sup> Sängerin Margueritte Aubert war vor ihrer Aufnahme in die Rosidortruppe für die Pariser Oper tätig gewesen und besaß zwei Kostüme, die sie nach Stockholm mitbrachte. Das eine wurde *Habit à la romaine* bezeichnet, das andere *Habit à la France*. Es ist keine nähere Beschreibung dieser Kostüme bekannt. Ihren Titeln nach wird es sich jedoch nicht um Kostüme für Hauptrollen gehandelt haben, da ihre Bezeichnung zu allgemein gefasst war. Leider findet sich nur eine Rechnung, in der der Ankauf von Stoffen für das Hoftheater vermerkt ist.<sup>753</sup> Über die Art der Stoffe ist nichts geschrieben. Auch der Preis scheint keine Auskunft über deren Qualität zu geben, da die Mengenangabe als Anhaltspunkt fehlt. Über die Art und das Aussehen der Verkleidungen für die Maskenbälle des schwedischen Hofes ist mehr bekannt.

### *Die Verkleidung beim Maskenball*

In den Jahren 1699 und 1700, in denen die großen Maskenbälle am schwedischen Hof stattfanden, erreichte der Austausch zwischen Tessin und seinem Agenten in Paris hinsichtlich der Beschaffung von Inspirationen für Verkleidungen sowie des Ankaufs von Kostümen seinen Höhepunkt. Mit den französischen Künstlern am schwedischen Hof verfügte Tessin über die Mittel, Verkleidungen vor Ort anfertigen zu lassen, so dass meist grafische Vorlagen oder lediglich Kostümbeschreibungen ausreichten.<sup>754</sup>

Nachweislich fertigte der Bildhauer Chauveau Karls XII. Kostüme für die große Maskerade im *Kungsträdgården* an. Tessin beschreibt das Kostüm in einem Brief an Cronström folgendermaßen:

<sup>751</sup> Vgl. Anstellungsvertrag vom 22. August 1699, RA *Tessiniska Samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704.

<sup>752</sup> Vgl. Dahle 1992, S. 9.

<sup>753</sup> Vgl. Kostenaufstellung vom 20. August 1700, RA, *Tessiniska Samlingen*, Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704.

<sup>754</sup> Vgl. Hinners 2012, S. 180 f.; *Correspondance*, Cronström an Tessin, 24.11.1699, S. 252.

*Le Roy estoit en petit bonhomme mis à la Chinois avec une grosse teste sur le ventre, de sorte qu'il estoit impossible de le reconnaistre, et son deguisement se pouvoit d'autant moins divulguer, que j'avais fait faire aussy bien que celluy de l'Egyptien...*<sup>755</sup>

In diesem Zusammenhang gibt eine weitere Quelle, nämlich die bereits angeführte Anekdote Papillons, Aufschluss über die Machart der Kostüme.<sup>756</sup> Vorliegend bezeugt sie, auf welche Weise und mit welchem Material das Kostüm angefertigt wurde. Gefordert war ein Kostüm, in das der König ganz bequem hineinschlüpfen konnte; eine Verkleidung, die sich um den Körper schmiegte und ihren Träger ganz ungestört bewegen ließ. Zur Herstellung benötigte Chauveau Draht in einer Länge von dreißig *pieds* oder fünf *toise* und den Zugang zum königlichen Stoffmagazin. Tessin, so schildert es Papillon, zeigte sich über diese Forderung verwundert, was den schwedischen Oberintendanten gleichsam in ein negatives Licht rückt. Denn es scheint – so legt es die Anekdote dar – als habe Tessin diese Art der Kostümherstellung nicht gekannt. Gegen diese Behauptung spricht jedoch Tessins Interesse für zeitgenössische Kostüme aller Art – und insbesondere für die des französischen Hofes. Zudem lässt Tessins enger Kontakt zu Bérain und anderen Kostümzeichnern Papillons Aussage abwegig erscheinen.

Mit dem Draht also bog Chauveau, laut Papillons Beschreibung, menschengroße Frauen- und Männerfiguren. Den Stoff drapierte er um das Gerüst herum und fixierte ihn mit Nähten. Der Eisendraht unterstützte darüberhinaus gewollte Faltenbildungen an sämtlichen Stellen des Kostüms.<sup>757</sup> Am jeweiligen Punkt wurde die Falte oder Draperie am Draht fixiert, welches für einen guten Halt und eine bewegte Oberflächenstruktur sorgte.

Der Herstellung des Kostüms geht die „Invention“ voraus, d.h. die „Festlegung oder die Wahl des zu behandelnden Gegenstandes“.<sup>758</sup> Aus Papillons Aufzeichnung über den Herstellungsprozess des Kostüms, welches Karl XII. bei der großen Maskerade im *Kungsträdgården* getragen hat, geht an keiner Stelle das Thema des Divertissement hervor, noch wird gesagt, um welches Kostüm es sich konkret gehandelt hat. Dass Karl XII. zunächst im Kostüm eines kleinen Edelmannes *à la chinois* und dann in der Verkleidung eines Ägypters erschien, erfahren wir nur aus Tessins Briefwechsel mit Cronström. Dieser Fakt legt nahe, dass der Oberin-

---

<sup>755</sup> *Corrspondance*, Tessin an Cronström, 2.8.1699, S. 236 f.

<sup>756</sup> Die Passage, in der die Herstellung der Kostüme durch René Chauveau beschrieben wird, darf als sicherstes Zeugnis der gesamten biographischen Aufzeichnung gesehen werden.

<sup>757</sup> *Alors notre ingénieux sculpteur, qui avoit des creux tout préparés de figures d'hommes et de femmes, grandes comme le naturel, les fit mouler par parties, et, avec du gros fil de fer, il faisoit ses assemblages; au lieu de draperies de carton, il les habilloit avec les étoffes du magasin, qu'il gомmoit, et le fil de fer lui servoit aussi à former les plis de ces draperies...*, Auszug aus Papillon 1854 (1738), S. 22.

<sup>758</sup> Eine genaue Begriffsbestimmung legt Schnitzer vor, 1999, S. 307.

tendant, der laut eigener Aussage die Befugnis über derlei Entscheidungen besaß, auch in diesem Fall die Kostüme vorgegeben hat.<sup>759</sup>

Zu klären wäre letztlich, wer die Vorlage des Kostüms geliefert hat, bzw. wer Tessin zum Entwurf des Kostüms inspiriert hat. „Vorlagen konnten je nach Bedarf vollständig übernommen, in Teilen abgewandelt oder lediglich als Anregungsmaterial verwendet werden. Sowohl diese variablen Nutzungsmöglichkeiten als auch der Umstand, dass alles Verfügbare – seien es nun originale Sammlungsgegenstände, bildliche, plastische oder literarische Dokumente – als Muster herangezogen werden konnten, erschweren es, für die einzelnen Verkleidungsdivertissements die konkreten Vorlagen zu ermitteln.“<sup>760</sup> Ob sich Tessin beim Entwurf Karls XII. Kostüm an einer Grafik oder einem Festbericht orientierte, ist bei der Fülle an Vorlagenmaterial aus seinem Privatbesitz, nicht auszumachen. Zudem muss vorerst ungeklärt bleiben, aus welcher Hand der konkrete Kostümentwurf stammt.

Mag sein, dass Karl XII. mit seinem chinesisch anmutenden Kostüm am schwedischen Hof einen Trend setzte, denn Cronström ereiferte sich nach der Maskerade des Sommers 1699, Zeichnungen zu besorgen, die Kostüme dieser Art darstellten, in der man die asiatische Kleidung aufgriff und an den höfischen Kleidungsstil anpasste. Von Bérain bekam er sechs *dessains Chinois*, die selbst er nicht als originalgetreu empfand, aber ihre Anpassung an die höfischen Ansprüche an Tanz und Kleidungsschnitt erkannte und würdigte.<sup>761</sup> Fünf Kostümentwürfe aus der Feder Bérains bewahrt die grafische Sammlung des Stockholmer Nationalmuseums auf (Abb. 89 bis 92).<sup>762</sup> Ob es gerade diese Figurinen sind, die Cronström von Bérain im Dezember 1699 erhalten hat, ist noch unklar. Vereinzelte Wasserflecken sprechen für den wetterunbeständigen Seeweg und lassen die beschwerliche Reise der Blätter nach Stockholm vermuten. Auf den fünf erhaltenen Zeichnungen werden ganz verschiedene Ausführungen von Kostümen *à la chinois* vorgestellt. Dort findet sich die kleine rundliche Figur, deren enge Strümpfe ihre X-Beinigkeit preisgeben. Diese erscheint in zweifacher Ausführung mit unterschiedlich gemustertem Gewandt. Die übrigen drei Figurinen zeigen schlanke Männerfiguren. Einer von ihnen schlägt auf eine Bauchtrommel, die anderen nehmen in einer Tanzbewegung viel Platz auf dem Blatt ein; ein Beweis oder auch ein Merkmal dafür, dass diese Kostümierung dazu gedacht war, sich zwanglos bewegen zu können.

---

<sup>759</sup> Es ist möglich, dass Karl XII. auf die Wahl seines Kostüms Einfluss ausübte. Für die Ausgefallenheit seines Kostüms des *petit bonhomme à la chinois* spricht allerdings die Kennerschaft Tessins vom grotesken Kostüm mit französischen Wurzeln., vgl. die Aussage Tessins über die in seinem Verantwortungsbereich liegenden Divertissements am schwedischen Hof, *Correspondance*, Tessin an Cronström, 17.1.1700, S. 258.

<sup>760</sup> Schnitzer 1999, S. 313.

<sup>761</sup> Vgl. *Correspondance*, Cronström an Tessin, 28.12.1699, S. 255; über die Pariser Mode „Lachinage“ gibt Hélène Belevitch-Stankevitch Auskunft, *Goût chinois en France*, 1910.

<sup>762</sup> Abgebildet sind hier nur vier der sechs Entwürfe.

Gleicher Machart wie die königliche Verkleidung für die Maskerade 1699 waren die kostengünstigen Ballettkostüme, deren Besorgung Cronström seinem Auftraggeber in einem Brief nahelegt. Diese scheinen ganz ähnlich wie das Kostüm des Königs gefertigt worden zu sein, mit einer *broderie fausse, qui parroist beaucoup, se renouvelle aisement, est fort léger, et couste peu*.<sup>763</sup> Die Beschreibung zeichnet ein lebhaftes Bild von leichten mit Satin und Taft kreierten Modellierungen, die mit farblich bedruckten Ornamenten und Schmuckwerk einen zauberhaften Effekt erwirkten. Gestaltet und bedruckt wurden sie in Paris nach Originalfiguren von Bérain.<sup>764</sup>

Die zurückhaltend geschmückten Kostüme also waren die bequemsten, in denen sich der Höfling frei bewegen konnte, die es ihm ermöglichten zu tanzen. Cronström sah sie einige Male in Marly.<sup>765</sup> Diese Beobachtungen, die Cronström schon vor Beginn der Karnevalszeit im Jahr 1699 anstellte, lassen den Rückschluss auf Tessins Wunsch nach trag- und tanzbarer Kostümierung zu, die jedoch eine Vielfalt an Schmuck und erfinderischen Elementen zulässt. Zu einem solchen Kostüm zählt eine Figurine, die Cronström als einen abgeänderten *Scaramouche* erkennt, einer Figur, die zur Mitte des 17. Jahrhunderts vom, in der *Comedia dell'arte* bekannten Schauspieler Tiberio Fiorelli kreiert worden ist.<sup>766</sup> Die Figur des *Scaramuzzio* war für gewöhnlich unifarben gekleidet, meist schwarz mit einem kleinen Umhang. Dass es sich bei der bérainesken Figurine nicht um eine originalgetreue Vorlage handelt, ist offensichtlich (Abb. 93). Das Kostüm erscheint derart abgeändert, dass man nichts mehr von der italienischen Figur ausmachen kann. Die Figurine aus der grafischen Sammlung des Stockholmer Nationalmuseums, die Tessin durch Cronström erhalten hat, bildet eine Figur im Ganzkörperanzug ab, auf deren Gliedern, bis hin zu den Händen, Masken angebracht sind. Die in verschiedenen Ausdrücken angeklebten Gesichter verlaufen selbst um, und auf dem Kopf des Verkleideten. Zwei Vorteile barg dieses Kostüm; die unübertroffene Kaschierung der Identität und, dass *rien n'est plus burlesque*.<sup>767</sup> Bérains Grafiken grotesker Kostümierungen, welche von der Grundkonzeption an die Figuren der *Comedia dell'arte* angelehnt waren, dürften Tessin noch für die Realisierung der Maskerade *Antidote contre les passions deregées* des Jahres 1708 gedient haben.<sup>768</sup>

<sup>763</sup> *Correspondance*, Cronström an Tessin, 5.10.1699, S. 242.

<sup>764</sup> Vgl. ebd., S. 242.

<sup>765</sup> Vgl. *Correspondance*, Cronström an Tessin, 8.11.1699, S. 249.

<sup>766</sup> Vgl. Henning Mehnert, *Commedia dell'arte*, 2003, S. 47.

<sup>767</sup> Vgl. *Correspondance*, Cronström an Tessin, 3.11.1699, S. 249.

<sup>768</sup> Vgl. UUB L 512, *Hovdramatik, Antidote contre les passions deregées, Mascerade présenté à la Cour le 18. Aout 1708*. Der Festbericht ist gut erhalten. Es lassen sich jedoch keine weiteren Informationen, wie Anlass, Gäste usw. finden.

Über gleichermaßen burleske, d. h. amüsante Verkleidungspraktiken jener Zeit unterrichtet der Transfer zwischen Tessin und Cronström. Dort ist die Rede von einer Doppelmaskierung, der *l'usage des doubles masques*. Diese bot dem Tragenden zwei Verkleidungen in einem Kostüm, in dem er unerkant blieb. Cronström beschreibt seine Benutzung wie folgt: Die obere Maske, bestehend aus einer falschen Nase und einem Bart wird in einen hinter der Nase befindlichen Hohlraum geschoben, also in eine größere Maske hinein, die nicht am Kopf des Verkleideten befestigt ist, sondern mit dessen Zähnen gehalten werden muss.<sup>769</sup>

Tessin schildert ein Verkleidungsspiel Karls XII., der während eines Festes im Stockholmer Stadtpalast *Schönfeld* im gleichen Aufzug mit dem Herzog von Holstein erschien. Die Gleichartigkeit der Kostüme war derart gravierend, dass sich die Hoheiten kaum selbst erkannten. Ebenso wenig konnten sie von den übrigen Festteilnehmern erkannt und unterschieden werden.<sup>770</sup> Diese Art der Identitätsauflösung, an der Karl XII. laut Tessin großes Gefallen hatte legt nahe, dass es sich hierbei um die Verkleidungspraxis des „Inkognito“ gehandelt haben muss. Das Verkleidungsinkognito erlaubte einen Verzicht auf Titulaturen. Der Träger der Kostümierung wurde stattdessen als das angesprochen, was er vorstellte. Tatsächlich bestehende Rangdifferenzen konnten so ausgeschaltet bzw. durch die Aufstellung einer „rollenabhängigen Spielhierarchie“ neu definiert werden.<sup>771</sup> Eventuell kann mit der Gleichstellung Karls XII. mit Herzog Friedrich IV. von Schleswig-Holstein-Gottorf die politische Aussage verknüpft sein, dass Herzog Friedrich IV. aus der Verbindung mit der Schwester des Königs die Thronfolge des Adelsgeschlechts der Schleswig-Holstein-Gottorfer sicherte und ihm somit eine wichtige Stelle bei Hofe zukam.

Was Tessin für den Hof des Weiteren vorsah, waren einheitliche Verkleidungen, getragen von einer als Bande bezeichneten Gruppe von Festteilnehmern, die bei Divertissements geschlossen einzog. Damit beabsichtigte Tessin den auch in Frankreich beliebten Verkleidungskult zu praktizieren. Cronström versichert ihm: *C'est présentement le grand goust que ces bandes uniformes, et vous l'avez tel en tout; ainsy, je ne m'estonne pas que ce qui se fait en Suède et icy se rencontre souvent...*<sup>772</sup>

Nachdem sich die europäischen Höfe traditionsreiche Fertigungsmethoden von Kostümen sowie standardisierte Modellzeichnung erarbeitet hatten, erschien 1723 Johann Meßelreuters Musterbuch über Maskeraden- und Bühnenkleider. Es besagt, dass die Kostüme der Frauen dem zeitgenössischen höfischen Kleiderschnitt angelehnt sind und sich die knielangen Röcke

---

<sup>769</sup> Vgl. *Correspondance*, Cronström an Tessin, 17.11.1699, S. 252.

<sup>770</sup> Vgl. *Correspondance*, Tessin an Cronström, 12.2.1700, S. 262.

<sup>771</sup> Vgl. Schnitzer 1999, S. 37.

<sup>772</sup> *Correspondance*, Cronström an Tessin, 26.3.1700, S. 271.

der Männer an den Bühnenkostümen orientieren.<sup>773</sup> Je nach Verkleidung wurden auf genau diese Kleider in Überlagerung oder Folienprinzip die Attribute und Merkmale der Verkleidung gestickt, gemalt oder appliziert. Tessin wählte zumindest nachweislich für Invention und Anfertigung des chinesischen Kostüms Karls XII. diese Methode gerade nicht. Die Form des Kostüms war erfunden. Auch bediente sich der Oberintendant keiner mustergültigen Vorlage. Seine Intention war es, Karl XII. mit einem grotesken Kostüm auszustatten. Was in diesem Zusammenhang grotesk, bzw. das französische *grotesque*, bedeutet, gilt es im Folgenden zu klären.

## 5. Tessins Verständnis von Groteske in Festdekoration und Kostüm

Wenn Tessin in den der Arbeit zugrunde liegenden Quellen von Festschmuck und Kostüm spricht, fällt merklich oft das Wort *grotesque*.<sup>774</sup> Diese inflationäre Nennung des Ausdrucks durch den schwedischen Hofkünstlers gibt Anlass für eine Begriffsklärung. Es bedarf einer Aufschlüsselung dahingehend, ob es sich hierbei um die Groteske als Ornament handelt oder *grotesque* als eine von Tessin attributiv benutzte Wertzuschreibung angesehen werden kann. Diese Einordnung verspricht im weiteren Verlauf der Untersuchung eine Annäherung an die tatsächliche Gestalt von Festdekoration und Kostüm, deren Rekonstruktion von der Forschung letztendlich angestrebt wird.

### *Begriffsklärung*

Die Groteske als Ornament wurde in der frühen Neuzeit im für lange Zeit verschütteten Goldenen Haus des Nero (*Domus Aurea*) in Rom entdeckt. Hier erscheint sie in ihrer ursprünglichen Form entweder als menschliche Figur, als Putte, Chimäre oder Mischwesen, eingestellt in architektonische Gerüste oder Rankwerk.<sup>775</sup> Dieser italienischen Herkunft der Ornamentbezeichnung verhaftet, findet sich der Begriff in Tessins Dokumenten mit zwei „T“ geschrieben – *grotesque* – anders als es in den französischen Wörterbüchern des ausgehenden 17. Jahrhunderts geführt wird.<sup>776</sup> Mit Tessins konsequent durchgehaltener Schreibweise *grotesque* sollte man meinen, dass er die übliche Schreibart des Wortes nicht gekannt habe. Gegenteiliges aber bezeugen die im *Catalogue* aufgeführten Buchtitel, beispielsweise *Livre des prin-*

---

<sup>773</sup> Diese Beobachtung nimmt wiederum Schnitzer vor, die in ihrer Studie zudem die Konformierung der Kostümierungspraxis ausarbeitet, vgl. ebd., S. 322 f.; Johann Meßelreuter, *Neu=eröffneter Masqven=Saal*, 1723.

<sup>774</sup> Vgl. Tessins Briefe an Cronström der Jahre 1699 und 1700, in: *Correspondance; Catalogue*, S. 122; Festberichte der Sammlung UUB L 512, *Hovdramatik*.

<sup>775</sup> Vgl. Art. „Groteske“, in: *Seemanns Lexikon der Ornamente*, 2004, S. 153 ff.

<sup>776</sup> Vgl. Art. „Grotesque“, in: *Dictionnaire de L'Académie française*, 1. Aufl., 1694, S. 545.

*cipes de l'ornement de feuillage grotesque du goust le plus en usage*.<sup>777</sup> Tessins Schreibweise ist dicht an das italienische *grotteschi*, das von der *grotta* (Höhle) abgeleitete Substantiv angelehnt, welches im vorliegenden Zusammenhang auf die Wandbemalung der *Domus Aurea* zurückgeführt wird. Angesichts der Vermutung, dass die Räumlichkeiten des Hauses teils unterirdisch gelegen waren, schrieb man ihnen schon während der Entdeckung eine höhlenartige Atmosphäre zu.<sup>778</sup> Die antiken Wandmalereien erfuhren in den folgenden Jahrhunderten weitreichende Rezeptionen und sind noch gegenwärtig Gegenstand unzähliger Kategorisierungsversuche.<sup>779</sup>

Eine komplexe Auflistung von Strukturprinzipien der Groteske als Ornament legt Günter Irmscher vor, indem er sechs die Groteske bedingende Faktoren nennt:

„1. Der Groteske eignet weder ein formales Grundmotiv (z.B. Mischwesen) noch ein typenspezifisches Richtungs- und Bewegungsschema, sondern sie ist zunächst ein über eine potentiell unbegrenzte Fläche ausgebreitetes symmetrisches, abstraktes Netz aus potentiellen, erst noch zu realisierenden Gegenstandsorten und Leerfeldern.

2. Das Netz realisiert sich durch Gegenstände, arrangiert vor einem neutralen Hintergrund.

...<sup>780</sup>

Im weiteren Verlauf seiner Aufzählung merkt der Autor an, dass die die Groteske bildenden Gegenstände in Form und Komposition keinen Grenzen unterliegen und sich an der epochenspezifischen Gegenstandswelt orientieren, überdies kompositorisch der Schwerkraft unterliegen. Folglich orientieren sie sich dem realen Vorbild nach am Kompositionsboden.<sup>781</sup> Obwohl hierbei ausschließlich die Rede vom Ornament in seiner Reinform ist – gemeint ist Wandschmuck – lässt die Grenzenlosigkeit der Groteske hinsichtlich ihrer räumlichen Anbringung oder ihrer Art und Form den Gedanken an einen Gattungswechsel zu, beispielsweise vom Wandschmuck zum Festschmuck oder Kostüm. Mit diesem Hintergrund ließe sich Tessins häufiger Wortgebrauch von *grottesque* erklären. Spinnt man diesen Gedanken weiter, so stellt sich nun die Frage, ob es sich bei einem grotesken Kostüm um ein Kleidungsstück handelte, auf dem die Groteske als Ornament erschien oder die Verkleidung an sich als Groteske bezeichnet wurden.

---

<sup>777</sup> Vgl. *Catalogue*, S. 26.

<sup>778</sup> Vgl. Alessandra Zamperini, *Ornament and the Grotesque. Fantastical Decoration from Antiquity to Art Nouveau*, 2008, S. 9.

<sup>779</sup> Über den Umgang mit dem Begriff Groteske als Ornament im deutschsprachigen Raum siehe Ulrich Schütte, *Ordnung und Verzierung. Untersuchungen zur deutschsprachigen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts*, 1986.

<sup>780</sup> Günther Irmscher, *Kleine Kunstgeschichte des Europäischen Ornaments seit der Frühen Neuzeit (1400-1900)*, 1984, S. 147.

<sup>781</sup> Vgl. ebd., S. 147.

Um zu verstehen, welche Bedeutung der Begriff im Bereich Festdekoration und Kostüm am schwedischen Hofe hatte, macht es Sinn, Tessins Umgang mit diesem Begriff zu ermitteln. Zuvor ist jedoch zu klären, wie die Bezeichnung *grotesque* im zeitgenössischen Diskurs gebraucht wurde, überdies, wo eine Verbindung vom grotesken Ornament zum Festschmuck und Kostüm gefunden werden kann. Der Anknüpfungspunkt liegt im Folgenden in der künstlerischen Gestaltung der Groteske im ausgehenden 17. Jahrhundert. Ungeachtet der kunsthistorischen Entwicklung der Ornamentform Groteske, darf direkt bei Bérain angeknüpft werden, der in seinem Amt innerhalb der *Menus-plaisirs du Roi* eine eigene Form der Groteske entwickelte. Tessins hochgeschätztem Freund wird in der Literatur kein unmittelbarer Vorgänger oder Lehrer zugeordnet. Die Entwicklung seines Stils geht vielmehr auf die höchste französische Kunstquelle seiner Zeit zurück.<sup>782</sup> Gemeint sind die Dekorationen und Verkleidungen der Königlichen Räume durch den *Premier peintre du Roi*.<sup>783</sup> Mit Bérains Auftrag, die Reproduktion der Ausschmückung der *Galerie d'Apollon* im Kupferstich vorzunehmen, traf er zum ersten Mal auf Le Brun, dem Hauptexponenten eines Klassizismus und bis 1683 stilbildende Persönlichkeit am Hofe Ludwigs XIV.<sup>784</sup> Aus diesem dem französischen Königshaus verhafteten, Kunstkreis und Anregungsfeld heraus entwickelte Bérain ein gänzlich neues Verständnis von Zierde und Schmuck, welches den Grundstock des späteren *Régence*-Stils legte.

Die Fragestellung ins Gedächtnis rufend, ob nun das Kostüm in seiner Ganzheit als Groteske deklariert wurde oder es sich hierbei um eine mit grotesken Ornamenten versehene Verkleidung handelte, liefert Bérain mit seinem ornamentalen Stichwerk zu Wanddekorationen eine Annäherung (Abb. 94). Trotz allen Detailreichtums seiner zahlreichen Vorlagen für Wandverkleidungen wird der Blick des Betrachters direkt ins Zentrum gelenkt, wo sich meist eine oder mehrere Figuren in tänzerischer Haltung auf einer bühnenartigen Fläche präsentieren. Neben, ober- oder unterhalb des Hauptgeschehens sitzen, stehen oder musizieren weitere Figuren oder sind auf andere Weise in die Komposition integriert. Selbst den im Wandornament eingewobenen Hermen haucht Bérain Leben ein, sodass sie neben ihrer Hauptaufgabe als Stütze dem Gefüge inhaltlich angepasst erscheinen. In diesem Sinne umarmen sich in einer Dopplung auftretende, aus Voluten ragende Halbfiguren, während sie mit einander zugewandten Gesichtern eine Unterredung führen. Andere Hermen wiederum halten mit stolz erhobenen Häuptionen Blumengirlanden, welches der Komposition einen festen und ruhigen Zusam-

<sup>782</sup> Dass die Herkunft von Bérains Ornamentik nicht an einer Person festgemacht werden kann und auch Gissey als Bérains Vorgänger keine sichere Quelle als Vorlagengeber bietet, bestätigt Kimball 1941, S. 307.

<sup>783</sup> Der erste Kontakt zu Le Bruns Dekorationen einer königlichen Residenz liegt in den Stichen der *Galerie d'Apollon*, die Bérain im Jahre 1671 anfertigte, vgl. ebd., S. 311.

<sup>784</sup> Vgl. Irmscher 1984, S. 67.



menhalt verleiht. Die im Zentrum der Kompositionen agierenden Figuren erinnern durch ihre Kleidung stark an Figurinen für Opernkostüme oder Maskierungen.<sup>785</sup> Es tanzen Gaukler in Strumpfhosen und Narrenkappen vergnügt auf Bühnen und unter Pavillons; es sitzen antike Gottheiten elegant auf reich gestalteten Thronen; und es singen in Opernkostümen gekleidete Frauengestalten in Begleitung von Violinen und Trompeten. Das Ornament erfährt in dieser Zusammensetzung und mit dieser Besetzung eine erfahrbare Anbindung an Theater und höfisches Verkleidungsbankett, worin eine erste Verknüpfung von Grotteske und Kostüm gesehen werden kann.<sup>786</sup> Mit dieser Ableitung ist eine Benennung des Kostüms als Grotteske denkbar und könnte richtungsgebend Tessins Gebrauch vom Begriff *grottesque* in Zusammenhang mit Fest und Kostüm erklären.

Dass genau diese Wandfeldgrottesken von Bérain in Tessins Fokus lagen und zunächst eine Orientierungshilfe bei der Gestaltung seiner Privaträume boten, ist in seinem Interieurtraktat belegt: *Aujourdhuy les Grottesques sont plus en usage, et fournissent une plus bell'Idée pour ces sortes de Lambris. Les livres que Bérain et Marot ont faits graver, donnent toute la lumière, que ce goût la demande.*<sup>787</sup> Beim Betrachten der Plafonds aus den Paraderäumen Tessins Privatpalast fällt jedoch auf, dass sich der Baron hierbei nur auszugsweise an das aus seinem Traktat Zitierte gehalten hat (Abb. 95). Allein in der Ornamentik hält sich Tessin an den französischen *goût nouveau*. Auf dem Deckenbild des den freien Künsten gewidmeten Salons dominiert eine starke Farbigkeit. Die auf Tiefenwirkung ausgelegte Komposition der Ecken, in denen jeweils eine auf einem medaillonförmigen Postament stehende „Freie Kunst“ in Frauengestalt erscheint, zu deren Füßen beiderseits ein Künstler, bzw. Architekt porträtiert ist, findet ihren Ursprung in Gianlorenzo Berninis sowie Pietro da Cortonas Ausschmückungspraktiken.

Die Präsenz und Masse dieser Scheinarchitektur wird an den Längsseiten durch béraineskes Bandelwerk in Verbindung mit fein umwebenden Arabeskenranken durchbrochen. Inmitten der Decke, eingerahmt in doppelte mit Akanthusblattwerk ausgefüllte Bänder, strahlt Apoll umringt von Musen. Die Grotteskenfigur, der unter einem Baldachin agierende Schauspieler oder Operndarsteller, begegnet uns hierin nicht. Sie findet sich hingegen im Deckenbild des Schlafzimmers im Tessinischen Palast (Abb. 96). Auf hohen Postamenten stehende antikisierte Gottheiten ragen von den Ecken ausgehend diagonal in Richtung Deckenmitte. Sie sind

---

<sup>785</sup> Irmscher bezeichnet die sitzenden Figuren im Zusammenklang mit der sie umgebenden Motivik als imperiale Allegorien, vgl. ebd., S. 247.

<sup>786</sup> Bérain war nicht der einzige Vertreter dieses ornamentalen und figuralen Zusammenklangs seiner Zeit. Von Tessin etwas vernachlässigt blieben Noël Coypel (1628-1707) und Charles Audran (1658-1734), die es ebenfalls verstanden, klassisches Décor mit architektonischen Elementen, in denen olympische Götter, Figuren der Comedie dell'arte oder Affen ihre Plätze einnahmen, zu verbinden. Vgl. Zamperini 2008, S. 212,

<sup>787</sup> *Traicté* 1717, S. 99.

umgeben von tektonischem, in C-Schwüngen endendem, entlang aller Wandseiten verlaufendem Bandelwerk. Zudem finden sich federgeschmückte Maskarons, groteske Figurenarrangements überdachende Baldachine und Blütenfestons. Die Besonderheit, welche der augenscheinlich Bérain nacheifernden Komposition zugrunde liegt, ist jedoch das vom Autor selbst erwähnte Zusammenführen von Groteske und Fabelwesen. So erklärt Tessin in seinem Interieurtraktat *que l'on y meslè la Grottesque et la Fable d'une maniere assez revenante*.<sup>788</sup> In einem Brief an Cronström lässt der Oberintendant seine Unsicherheit über diese Praxis erkennen und erhofft sich eine Befürwortung seitens des französischen Hofes.<sup>789</sup> Der für die vorliegende Untersuchung wichtige Kern seiner Aussage ist aber, dass er seine Deckenkomposition als *grottesque* bezeichnet, womit er neben den Hermen und Sphinxen auch die stehenden und sitzenden, als antike Gottheiten gekleidete Figuren meint. Diese Tatsache gibt den Anstoß für eine Überleitung zum Festschmuck und Kostüm als groteske Darstellungsweise eines modernen Hofes in der Ausübung prächtiger Feste. Schließlich darf für die kunsthistorische Klassifizierung der Tessinischen Plafonds festgehalten werden, dass sich Tessin mit der Groteske, der mit dem *platebande* verbundenen Misch- und Fabelwesen, mit den unter Baldachinen stehenden Gottheiten vorwiegend dem von Bérain initiierten *goût nouveau* anschließt, während er mit der Darstellung italienischer Größen bildender Kunst und Architektur im Salon seine Ehrerbietung gegenüber der schöpferischen Kraft Italiens zum Ausdruck bringt.<sup>790</sup> Der Nachweis dafür, dass sich der Oberintendant beim Entwurf von Kostümen an Ornament-Grotesken orientierte, findet sich in einem Brief seines Pariser Agenten. Cronström sandte seinem Auftraggeber Stiche von Tierhermen mit dem Kommentar zu, *que vous sans doute peuvent fournir des idées à beaucoup de masques grotesque*.<sup>791</sup> Anders, als es auf Tessins Konzipierung von Innenräumen für den privaten Gebrauch zutraf, verhielt es sich bei der künstlerischen Gestaltung von Festen für die Maskeraden am schwedischen Hof. Hierbei war Tessins höchste Bestrebung, dem Geschmack des französischen Königshauses zu entsprechen.

### „Grottesque“ als Wertungsmaßstab

*Tout ce que Mr. Bérain pourroit avoir concernant ces festes, de masquerades grottesques, me seroit le plus agréable.*<sup>792</sup>

<sup>788</sup> *Traicté* 1717, S. 91.

<sup>789</sup> ...j'espère que la pensée de mesler le grottesque avec l'histoire sera approuvée, *Correspondance*, Tessin an Cronström, 16.6.1699, S. 238.

<sup>790</sup> Auch in der Einbeziehung der Fabelwesen in die Groteskenkomposition schließt er sich italienischem Vorbild an. Ein Beispiel liefert die Freskierung des Studiolo von Ferdinando de' Medici in der Villa Medici in Rom, vgl. Zamperini 2008, S. 166.

<sup>791</sup> *Correspondance*, Cronström an Tessin, 8.1.1700, S. 258.

<sup>792</sup> Ebd., Tessin an Cronström, 12.4.1699, S. 226.

Nach dieser Vorgabe erwarb Cronström bei Bérain acht groteske Kostümzeichnungen, die im Vorjahr vom Dauphin und seinem engeren Umfeld getragen wurden. Die Kostüme, so Cronström, lassen weder Hände noch Füße erkennen.<sup>793</sup> Die Tessin-Hårleman Sammlung beinhaltet ein Blatt, betitelt mit *Masques Grottesques*, auf welchem drei Figuren in Erscheinung treten, die teilweise auf Cronströms knappe Beschreibung passen (Abb. 97). Die erste Figur gibt die natürliche Silhouette eines Mannes zu erkennen, auf dessen Schultern ein massiger Kopf sitzt. An Stirn und Ohren sind weitere Gesichtsmasken angebracht. Von dort aus führt ein gebogenes Gestänge zu einer Papageienschnabelmaske oberhalb des großen Kopfes. Bedeckt ist die Konstruktion mit einem bodenlangen Umhang. Die zwei weiteren Figuren des Blattes, sogenannte *masques en jupe*, zeigen Gestalten, deren Umhänge jeweils mit einem gewissen Abstand zum Körper verlaufen. Obenauf sitzen schmuckvolle, mimikstarke Masken. Wo aber der Körper des Verkleideten endet, ist nicht auszumachen. Selbst Arme und Beine sind unter mehreren Lagen Stoff versteckt. In der Kostümsammlung findet sich eine weitere Kostbarkeit vom Meister Bérain. Betitelt als *Masque en Perroquet* (Abb. 98) stellt die Figurine einen in der Livrée gekleideten Papageien dar. Die Züge seiner Papageienmaske sowie die Vogelfüße verbergen alles Menschliche. Vom mit einem Palmwedel bestückten Kopf fällt ein Umhang bis zum Boden, der jedoch unterhalb des Bauches zusammengeknotet ist. Strukturell bildet er das Federkleid der Kreatur nach. Nicht nur der Stockholmer Hof führte diese Kostümzeichnung in seinem Besitz. August der Starke besaß den *Perroquet* als Kopie, angefertigt von Jean II Bérain (1678-1726), Sohn des Meisters.<sup>794</sup> Die einzelnen Partien der Figurine der Dresdner Sammlung werden auf einem dazugehörigen Blatt erklärt, geben Information über Stoffe, Farben und Ausführung. Der Dresdner Hof verfolge bereits seit Mitte des 16. Jahrhunderts die Sammlung sämtlicher Festberichte internationaler Herkunft nebst der unzähligen eigenen Produktionen.<sup>795</sup> Dies begründete vor allem die Etablierung des prächtigen Kupferstichkabinetts im Jahre 1720. Für Tessin musste dieses zugleich neiderregend und interessant gewesen sein, obschon er an keiner bekannten Stelle den Dresdner Hof auch nur einmal erwähnt und keine der aus Dresden kommenden Festdokumente besaß. Tessin und August der Starke, der sich bei den Vorbereitungen seiner Feste persönlich einbrachte<sup>796</sup>, vertraten als

<sup>793</sup> Vgl. ebd., Cronström an Tessin, 8.1.1700, S. 258.

<sup>794</sup> Vgl. eine Zuschreibung der Dresdner Figurine zu Jean II. Bérain durch De la Gorce, „Le recueil des habits de masques du Kupferstich-Kabinett de Dresde“, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 31.2004, S. 71.

<sup>795</sup> Vgl. *Eine gute Figur machen* 2000, S. 101.

<sup>796</sup> Zunächst ist das Dresdner „Oberhofmarschallamt als eine Planungsgruppe zu verstehen, die sich aus den [...] Vorstehern der anderen Hofämter zusammensetzte. Sie sorgte für einen störungsfreien Ablauf des fürstlichen Alltagslebens, aber auch [für die Planung und Organisation] der ‚Plaisirs‘.“ August der Starke bestimmte dagegen das Thema seiner Feiern., Anna Miksch, „ohne Concurrentz. Das Oberhofmarschallamt – Quellenfundus sächsischer Kulturgeschichte“, in: *Eine gute Figur machen* 2000, S. 31.

Festorganisatoren um die Jahrhundertwende einen gemeinsamen Standpunkt: Der französische Hof gibt stilbildend den dekorativen Festrahmen sowie den Entwurf der Kostüme vor. Nicht abwegig erscheint, dass die Fülle an aus Frankreich kommenden Materials grotesker Schmuckelemente, Tessin zu der Idee verleitete, eine Maskerade zu veranstalten, bei der nicht ein dekoratives Element aus Schmucksteinen und Edelmetallen bestehen sollte, sondern allein der Groteske verschrieben war. Diesem Konzept nach sollte der gesamte Hof *en habits les plus grottesques qu'on se puisse imaginer*<sup>797</sup> verkleidet sein. Mit dem in der Aussage verwendeten Superlativ bringt Tessin zum Ausdruck, dass es eine gesteigerte Form des *Divertissements à la grottesque* gegeben haben muss, bzw. er diese für eine Feier seines Hofes anstrebte. Mit diesem Vorsatz bat er Cronström um die weitere Beschaffung zweckdienlicher Materialien.<sup>798</sup>

In einer solchen Ausbildung und Gestaltung eines höfischen Verkleidungsfestes sah Tessin zwei weitere Vorteile. Mit der Vorstellung eines außerordentlichen und neuartigen Vergnügens in Schmuck und Kostüm beanspruchte er als Oberintendant, betraut mit der Verantwortung für das Gelingen von Feierlichkeiten am Hofe, zum einen eine europaweite Originalität und Konkurrenzfähigkeit, zum anderen sah er in der Organisation und Ausgestaltung neuartiger Dekorationsformen eine Übungsfläche des Künstlers; folglich die Gelegenheit, seine Fähigkeiten zu schulen: *Je crois qu'une pareille jouissance seroit très particulière et fourniroit beaucoup de lieu pour exercer le génie.*<sup>799</sup>

Wirft man unter der gegebenen Fragestellung erneut den Blick auf Tessins Festberichte der Jahre 1699 und 1700, so stößt man erwartungsgemäß auch hier auf das Wort *grottesque*. Bezeichnend für Tessins Wortgebrauch wird der Begriff im Festbericht der großen Maskerade im Königlichen Garten des Jahres 1699 in Verbindung mit dem Kostüm des Königs gebracht. Hierin heißt es: *Sa Maj: le Roy la premier fois etoit déguisé fort à la grottesque.*<sup>800</sup> Zum einen fällt auf, dass der Terminus *grottesque* in seiner gebräuchlichen französischen Weise geschrieben ist, was den Schluss zulässt, dass Tessin den Text diktierte. Zum anderen nennt Tessin das zweite Kostüm des Königs bei dessen realer Bezeichnung, *Egyptien*.

Wie bereits gesehen, handelte es sich bei der ersten Verkleidung des Königs um einen kleinen chinesischen Edelmann, auf dessen Bauch ein großer Hut saß. Mit diesem Hintergrund lässt sich ansatzweise eine Abgrenzung von einer Verkleidung mit identifizierbaren Herkunftsmerkmalen zum grotesken Kostüm vornehmen. Hiernach wären groteske Verkleidungen sol-

---

<sup>797</sup> *Correspondance*, Tessin an Cronström, 17. 1.1700, S. 259.

<sup>798</sup> *...ainsy vous me fairiez un très sensible plaisir de me procurer tout ce qui se pourra trouver en pareil genre, particulièrement pour les habits, aussy bien que pour la décoration s'ils s'en trouvent des desseins.* Ebd.

<sup>799</sup> Ebd., Tessin an Cronström, 17. 1.1700, S. 259.

<sup>800</sup> UUB L 512, *Hovdramatik, Relation de la Mascerade qui s'est festé à Stockholm le 27e Julliet 1699*, folio 3.

che, bei der die Gestalt keiner Kategorie, sei es Nation, Region, Beruf, Mythologie oder ähnlichem zugeordnet werden kann, sondern eine erfundene Phantasiegestalt beschreibt. Dieser Gedanke wird an anderer Stelle des Festberichts gestützt. Nach ausgiebiger Promenade im Garten während der Stockholmer Maskerade zogen sich die Höflinge zurück, um ihre Verkleidungen anzulegen. Ihre Maskierungen machten jegliche Wiedererkennung unmöglich, *tant leur deguisement etoit bizarre et grotesque*.<sup>801</sup> Eine dem Körper entfremdete Phantasiefigur konnte die Identität des Trägers mit Sicherheit einfacher kaschieren als ein Kostüm, welches nur mit geringer Abwandlung oder mit Emblemen versehen war, und abgesehen davon der höfischen Mode entsprach. Dieser Umstand wurde zudem von dem eingearbeiteten Material getragen. Drähte, Pappmaché, Federn und sonstige Stoffe konnten eine abnorme Modellierung des menschlichen Körpers bewirken.

Den Teilnehmer der Maskerade im *Kungshuset* zur Karnevalszeit des Jahres 1700 war es möglich, sich mit der freien Wahl ihrer Verkleidung *par le grotesque* besonders hervorzuheben.<sup>802</sup> Gemeint dürften auch hier Kostüme sein, die Phantasiewesen darstellten. Was den Festschmuck betrifft, so wird durch den Begriff *grotesque* in keinem der drei Berichte eine Abgrenzung von besonders einfallsreichen dekorativen Phantasiegebilden zum herkömmlichen Festschmuck vorgenommen. Das Wort *grotesque* wird auch dann verwendet, wenn es um die Gestaltung der Wandflächen und den dekorativen Einbezug des Ornaments oder grottenähnliche Architektur in Parks und Gartenanlagen geht. In Bezug auf dekorative Erscheinungsformen ist der Begriff deklaratorisch zu verstehen und ist somit allgemeingültig.

Nach diesen Beobachtungen ließe sich der von Tessin im Zusammenhang mit Festvorbereitung am Hofe verwendete Begriff *grotesque* allein als Kategorisierungshilfe einer Verkleidungspraxis erkennen, da hierin Unterscheidungen vorgenommen werden.<sup>803</sup> Diskussionswürdig bleibt weiterhin die Frage, ob Tessin mit der Bezeichnung *grotesque* auf eine Wertungsebene verweist, hinter der sich eine hofübergreifende Orientierung an Verkleidungspraktiken oder aber eine hofspezifische Inventionstradition verbirgt.

Die französischen Höflinge nebst dem König und seiner engeren Verwandtschaft, deren Kostüme Bérain entwarf, gingen zur Karnevalszeit als Phantasiegestalten auf Maskenbälle. Der königliche Zeichner bediente sich gerne der Figuren der *Comedia dell'arte*, übernahm diese aber nicht in ihrer Reinform, sondern passte sie an das Motto der Veranstaltung an. In der bunten französischen Festgesellschaft trafen sich Gartenzwerge, Harlekine, Kugelbäuche,

---

<sup>801</sup> Ebd.

<sup>802</sup> Vgl. UUB L 512, *Hovdramatik, Relation du divertissement qui se fist à la Cour le 9 Fevr 1700*, folio 1.

<sup>803</sup> Eine Kostümkategorisierung, als grotesque benannt, hat Nicolas II. de Larmessin mit seinem 1695 publizierten Band „*Les costumes grotesques et les métiers*“ vorgegeben unter welche die Phantasiewesen Bérains fallen, vgl. De la Gorce, 1986, S. 112.

Schnabel- oder Schalentiere und viele weitere der Phantasie des Festkünstlers entsprungene Wesen.<sup>804</sup> Eine *généalogie burlesque* zeigte Bérain anhand einer Harlekin-Figurine<sup>805</sup> (Abb. 99) auf, die er mit einer gelben Waffenschärpe versah. Auf diese aufgenäht waren die Wappen des Hochadels. Die Figurine muss demnach in enger Verbindung mit ihren Trägern gestanden haben. Durch Wappen und Schwert zunächst nobilitiert, haftete dem Kostüm durch den federbesetzten Hut und den einteiligen Anzug etwas Lächerliches an.<sup>806</sup> Diese, kontroverse Aussagen beinhaltenden Details aber waren es, die den Charakter eines Maskeraden-Kostüms ausmachten. Sie verwiesen auf das Spiel, die Verkleidung des noblen Trägers, der sich unter seiner Veränderung für den Moment frei von höfischen Kleidungszwängen wähnen durfte.

Kostüme, welche Züge des Lächerlichen im Sinne vom burlesken trugen, erfuhren in ihrem Erscheinungsbild noch eine Steigerung. Die als Vorlage dienenden „grotesken“ Kostümfiguren, die Bérain seinem schwedischen Anhänger und Freund zur Verfügung stellte, kommen in ihrer Erscheinungsform dicht an das frühneuzeitliche Narrenbild heran, in dem stets eine Negativkonnotation mitschwingt. Teilweise stellen sie sogar Narren dar, betitelt als „Verrückte“ oder werden mit Bezeichnungen wie *Masque de veillard ridicule* oder *Masque de Fol* ins Lächerliche gezogen (Abb. 100 und 101). Überschneidungen von Narr und Groteske finden sich im historischen Diskurs der Chimäre nicht direkt.<sup>807</sup> Hingegen, so klärt der Kunsthistoriker Roland Kanz auf, wird das die künstlerische Freiheit beinhaltende Capriccio bildnerisch und sinngemäß nach gegenreformatorischen Einflüssen dem Narren gleichgesetzt.<sup>808</sup> Tessins Begrifflichkeit hingegen rührt von gänzlich anderer Quelle. Attributiv wurde in Frankreich das Wort *grotesque* im Sinne von „extravagant“ benutzt, ging es darum, eine gestalterische Ausdrucksform, die eng an das Ornament im klassischen Ursprung geknüpft war, zu bezeichnen.<sup>809</sup> Tessin gebraucht den Terminus *grotesque* in seiner eigentümlichen Schreibweise neben einer phantasievollen Kostümbezeichnung superlativisch und liefert damit die Charakterisierung eines höchst eleganten Verkleidungsphänomens. Es ist nicht so, als habe Tessin allein

---

<sup>804</sup> Vgl. De la Gorce 1986, S. 116, *Correspondance*, Tessin an Cronström, 17.1.1700, S. 259; *Mercure galant*, 2.1700, S. 154-160.

<sup>805</sup> Kostymskiss, *Harlekin i knäbyxor*, THC 1484; Jean II Bérain, „*habit de fantasie*“ pour Arlequin, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. Ca 102, Bl. 10.

<sup>806</sup> Vgl. de la Gorce, 2004, S. 70 f.

<sup>807</sup> Die Kritik an der Groteske in deutschsprachiger Architekturtheorie ist die des Unnatürlichen, die Zusammensetzung von irrealen Gegenständen und Formen, vgl. Schütte 1986, S. 136.

<sup>808</sup> Dabei findet sich die stärkste bildliche Ausformulierung des Capriccios als Narren bei Cesare Ripa. Kanz führt hierzu weitere Beispiele an und endet schließlich bei der Verteidigung Veroneses Abendmahlgemäldes, vgl. Roland Kanz, „Capriccio und Groteske“, in: Mai, Ekkehard/Rees, Joachim [Hrsg.], *Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne*, 1998, S. 26 ff.

<sup>809</sup> Vgl. Art. „grotesque“, in: *Dictionnaire de L'Académie française*, 1. Auflage, 1694. (<http://portail.atilf.fr/dictionnaires/index.htm>)

die grotesken Kostüme Bérains gekannt. Auf einem Besuch in Wien während seiner Tour im Jahre 1688 stellte ihm Ludovico Burnacini acht seiner grotesken Kostümzeichnungen – Trachten verschiedener Nationen darstellend – vor. Diese befand der Schwede als *über die massen bizzare*.<sup>810</sup>

Für den schwedischen König Karl XII. wählte er das béraineske groteskeste Kostüm, zu dessen Gestaltung er sich aus seinem vorbildgebenden Repertoire bedient haben wird. Bérains Vorlagen für groteske Verkleidungen wurden zuvor am französischen Hof vom Dauphin erprobt, waren demzufolge mit keinem nachteiligen Begriffsinhalt besetzt. Selbst der *Mercure galant* stellt heraus, dass bei der Maskerade *les Savoyards* in Marly des Jahres 1700 der anwesende französische Hochadel als überzogene Figuren der *Comedia dell'arte* gekleidet war.<sup>811</sup> Auch werden sich Mitglieder des Hofstaats Bérains Entwürfe vom „lächerlichen Alten“ und von der „Maske eines Verrückten“ visualisiert haben. Die Rolle, die das Kostüm seinem Träger zuschrieb, war nicht im Sinne eines Rangindikators zu verstehen. Dafür sprach die hohe Wertigkeit der als „grotesk“ bezeichneten Kostüme, welche dem König und seinem Hofstaat vorbehalten waren und dass die Verkleidungen den besonderen Einsatz der Künstler und Handwerker der *Menus-plaisirs du Roi* beanspruchten und damit Unsummen von Geld verschlangen.<sup>812</sup> Hierin mochte Tessins positive Wertzuschreibung eines Verkleidungsfestes, dessen Rahmen eine Phantasiewelt bildete, in der die Höflinge als auch der König in einer absurde Gestalten verkörpernden Kostümierung erschienen, ihren Ursprung gehabt haben.

Im Ergebnis steht die Groteske ihrem Movens nach ganz eng beim höfischen Divertissement, denn in ihr „fügen sich verschiedene figurale und ornamentale Elemente zu einem Ornament-system, das einer hedonistischen Schaulust frönt“.<sup>813</sup> Das Zusammenkommen unvereinbarer Elemente, welches den ästhetischen Wert der Ornamentgroteske ausmacht, ist schließlich auch der Reiz des höfischen *plaisirs*, sei es weniger auf die dekorative Komponente des Festes bezogen als auf das Überschreiten zeremonieller Begrenzungen. Gemeint ist hiermit die Möglichkeit des Höflings und auch des Regenten, mit dem Verbergen der eigenen Identität den strengen Vorgaben des höfischen Zeremoniells – wenn auch nur für eine geringe Dauer – entfliehen zu können, um sich dem sinnlichen Genuss des Gebotenen hinzugeben.

---

<sup>810</sup> *Travel Notes*, S. 411.

<sup>811</sup> *Mercure galant*, 2.1700, S. 159.

<sup>812</sup> Hinsichtlich der Kostüme für Maskenbälle am französischen Hof wurden in gleichem Rahmen Ausgaben getätigt wie für die aufwendige Theaterkleidung, vgl. De la Gorce 1986, S. 107. Auch am schwedischen Hof mussten die grotesken Kostüme von guter Qualität gewesen sein, denn es ist anzunehmen, dass sie während der Theateraufführung *Ballett bemängd med sång* im Jahr 1701 für *groteska dansar* wieder eingesetzt wurden, vgl. KB, *Ballett bemängd med sång* 6. Februar 1701.

<sup>813</sup> Kanz 1998, S. 13; In seinem Artikel zeigt der Autor die Dialektik von Groteske und Capriccio auf, die in der vorliegenden Untersuchung keinesfalls auf Groteske und Divertissement übertragen werden soll. Es geht vielmehr um ein Aufmerksammachen auf die Nähe vom Ornament zum höfischen Fest in zahlreichen Details.

Eine Modifizierung der Groteske und mithin eine neue Begriffsbestimmung zeichnet sich bereits in Bérains künstlerischer Freiheit ab, den Wandschmuck, dem höfischen Geschmack entsprechend zu arrangieren.<sup>814</sup> Die von ihren klassischen Vorgängern erfinderische Abweichung der der Natur zuwiderlaufenden und im 16. Jahrhundert vielfach angefochtenen Ornamentgroteske seitens Bérain, würde durch eine Artentfremdung, dem Gattungswechsel, nochmals übertroffen. Tessin schafft in der Begriffsübertragung eine wohl eigenwillige Emanzipation des Ornamentbegriffs Groteske vom Wanddekor hin zu einer Verkleidungspraxis. Letztlich stellt diese Begriffsverschiebung keinen Willkürakt Tessins dar, aus dem heraus sich eine gänzlich neue Gattung manifestiert, sondern bleibt lediglich eine dem Individuum zuschreibungswürdige Benennungsweise und persönliche Bewertungseinheit.

## Zusammenfassung und Ausblick

Nicodemus Tessin der Jüngere zeichnete sich in seiner Tätigkeit als Oberintendant über die Gebäude und Gärten des schwedischen Königs ab 1697 auch als Theatermensch und Festorganisator aus. Im Vorsatz, ein Hoftheater zu konstituieren, sah Tessin weniger dessen Nutzung als Kontrollinstrument des absolutistischen Herrschers über seine Untertanen als schlichtweg seine reine Existenz, besaß ein Theatersaal im höfischen Raumgefüge im ausgehenden 17. Jahrhundert Allgemeingültigkeit.<sup>815</sup> Diese These gründet auf zahlreichen Hinweisen, die im Verlauf der vorliegenden Studie aufgezeigt werden konnten. Für die Etablierung der Institution „Hoftheater“ und auch der mit ihr im Zusammenhang stehenden Hoffeste war es zunächst erforderlich, Karl XII. für die repräsentable Führung eines kulturell durchdrungenen Hoflebens zu sensibilisieren. Überdies war es Tessin daran gelegen, Schwedens Kunstproduktion auch im Ausland, vorwiegend in Frankreich, bekannt zu machen, um in der kontinentaleuropäischen Fest- und Theaterpraxis der Höfe Anerkennung zu gewinnen. Mit dem Wunsch, die kulturellen Aktivitäten Schwedens wahrnehmen zu lassen, richtete sich Tessin vorwiegend nach Paris, wo er in seinem zuverlässigen Informanten, Daniel Cronström, einen engagierten Vermittler hatte. Der Gedanke eines Sichtbarmachens der nationalen Kunstproduktion fußte auf Jean-Baptiste Colberts System, die von staatlicher Seite kontrollierte Kunstschaffen allein auf die Verherrlichung des Souverän auszurichten. In diesem Sinne stellte ein

---

<sup>814</sup> Die künstlerische Freiheit rührt von dem, einem jeden Künstler innewohnenden Capriccio bei, dessen Definition Roland Kanz wie folgt erarbeitet hat: „Ein Capriccio stellt einen höchst artifiziellen Reflex auf eine an ein Kunstwerk gerichtete Erwartungsnorm dar.“ Ebd., *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, 2002, S. 13.

<sup>815</sup> Es gab im deutschsprachigen Raum kaum einen Hof, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf ein hofinternes Theater verzichtete, vgl. Schrader 1988.



Stockholmer Werkstattareal, besetzt mit ausländischen, einem akademischen Umfeld nahestehenden Fachkräften, eine gute Grundlage künstlerischen Arbeitens dar – auch wenn sie vorwiegend temporär, bspw. für den Bau des Schlosses, Bestand hatte. Mit einer Abgrenzung von Frankreich, so hob es Tessin in seinem *Traictè dela decoration interieure* hervor, solle das Kunstschaffen eines Landes nicht den kurzlebigen höfischen Moden unterworfen sein. In diesem Ausruf forderte Tessin die Qualitätssicherung der regionalen Kunstproduktion, woraus sich erklärt, dass er bei all seinen Ideen und real gewordenen Arbeiten für den schwedischen Hof die künstlerische (modische) Entwicklung zuweilen unbeachtet ließ und gleichsam auf die Bedürfnisse des schwedischen Hofes einging. Im Ergebnis schlug sich dieser Aspekt in den Theatersälen nieder, welche er im Jahre 1699 verwirklichte: Im zweiten Obergeschoss, im *corp de logis*, der königlichen Residenz *Kungshuset* integrierte Tessin ein Saaltheater mit einer verhältnismäßig breiten Bühne, vier Zuschauerebenen, bestehend aus einem Parterre, seitlich platzierten Sitzbänken, einer Königsloge und einer Galerie. Das *Kungshuset* besaß eine typische Gassenbühne in Anlehnung an die zeitgenössischen Theaterhäuser der Stadt Paris. Während knapp sieben Jahre (1699-1706) wurde es zweimal wöchentlich von einer Theatertruppe bespielt und als Ort höfischer Feierlichkeiten genutzt. Die Theatereinrichtung, bestehend aus Holz, blieb bis zum Jahr 1706 permanent in denselben Räumlichkeiten, wobei ihr Abbau allerdings möglich war. Trotz der Merkmale einer festen Spielstätte, offen für externes, städtisches Publikum, kann dem Theatersaal ein gewisser Grad an Intimität zugeschrieben werden. Diese Schlussfolgerung wird durch die Eingangssituation in den Saal bestärkt. Der Theatergast – kam er von außerhalb – hatte zunächst im engen Treppenhaus zwei Stockwerke zu überwinden und wurde im Anschluss durch das Appartement des Königs geleitet. Die Nutzung des Saals als feierlicher Rahmen exklusiver, dem Hof vorbehaltener Divertissements und Feiern unterstreicht selbstredend seine Besonderheit als abgeschirmter Bereich. In diesem konnte sich der Höfling theoretisch den Rangeleien um seine Stellung im hierarchischen Hofgefüge frei hingeben.

Den räumlich erzwungenen Verzicht auf eine aufwendige Theatermaschine und den damit einhergehenden technischen Raffinessen hat Tessin mit der breit angelegten Bühne und der Anbringung des auf illusionistische Tiefenwirkung ausgelegten Bühnenbildes im Zusammenspiel von Malerei, Licht und Requisiten ausbalancieren können. Die effektvolle Verwandlung der Bühne wurde mit einem einfachen Kulissenwechsel in fünf Gassen vollzogen.

Obwohl sich der Theatersaal an die vorgegebene Architektur des Palastes anzupassen hatte, die Einrichtung auf- und abbaubar war und das Theater weder über Logenränge noch eine anspruchsvolle Theatermaschine verfügte, hat Tessin eine der Zeit und dem Repräsentations-

erfordernis des Königs angemessene Begegnungsstätte des Hofes mit zeitgenössischem Theater geschaffen. Diese Aussage kann auch vor dem Hintergrund getroffen werden, dass Tessin bereits zwei Jahre vor dem Einbau des Theaters im *Kungshuset* ein Hoftheater für das neue Stadtschloss plante. Es wurde jedoch nicht realisiert, womit es das Saaltheater im *Kungshuset* als Hoftheater vorerst nicht ablöste.

Mit dem Umbau einer großen Ballspielhalle an prominenter Stelle der Stadt, *Slottsbacken*, ließ Tessin das erste öffentliche Logentheater Stockholms errichten, welches dem Bedürfnis der gesellschaftlichen Elite von Aristokratie sowie den gebildeten Stockholmern nach gehobener Unterhaltung entsprach. Ähnlich der Spielstätte der *Comédie-Française* in Paris wurde das große Ballhaus von seinen Akteuren privatwirtschaftlich geführt und unterlag dem Risiko der ausbleibenden Besucherzahlen. Die Schauspieler verschuldeten sich für den Einbau dreier Logenränge, die überwiegend unbesetzt blieben.

Ebenso wie das Theater im *Kungshuset* konnte auch das Ballhaus mangels Keller und Dachboden keine raumgreifende Theatermaschine unterbringen. Dies und die übereinstimmenden Maße von Logen- und Saaltheater lassen vermuten, dass die in Bérains Atelier gefertigten Bühnenbilder D'Olivets auf beiden Bühnen zur Anwendung kamen.<sup>816</sup> Somit bot das große Ballhaus räumlich und stilistisch das städtische Pendant zum Theatersaal der Residenz und steigerte sicherlich auch Stockholms Ansehen als Hauptstadt.<sup>817</sup> Nach Heranziehung Tessins Reiseaufzeichnungen wurde deutlich, dass der schwedische Oberintendant keines der gesehenen Theater- bzw. Opernhäuser in Gänze kopierte. Er wählte aus einer Vielzahl an möglichen Raumelementen aus, um seine Theater auf die Bedürfnisse des Hofes und der Stadt anzupassen. Beeindruckend bleibt seine Erfassung von und sein Interesse für Spielstätten sämtlicher Länder Europas, von denen er ein Bild skizziert, welches die sonst vielerorts fehlenden Quellen teilweise zu ersetzen vermag.

Personell stattete Tessin die Stockholmer Theater zulänglich aus. Bei der Anwerbung von Schauspielern wandte sich der Oberintendant Paris und seiner Umgebung zu, womit Cronström eine bedeutende Rolle zukam. Die Aufgabe des Mittelsmanns war es, nach Theaterleuten Ausschau zu halten, die zwar mittelmäßig sein durften, sich aber auf Tanz und Gesang verstanden, welches dem unbedarften schwedischen Zuschauer – samt dem König – ein hohes

---

<sup>816</sup> Der Mangel an Quellen, die Gegenteiliges behaupten, begünstigt diese These.

<sup>817</sup> Auch wenn es ab 1721 wieder als Hoftheater in der Stadt genutzt wurde. Das Ballhaus war schließlich der Ort, an dem Gustaf III. 1773 die schwedische Nationaloper gründete, das Auditorium entworfen von Jean Erik Rehn, das Bühnenbild von Lars Bolander und Lorens Sundström. Mit dem Bewusstsein, dass das Ballhaus für große Operndarstellungen ungeeignet war (Brandgefahr und begrenzter Platz) zog die Nationaloper in einen Neubau auf den *Gustaf Adolfs Torg*. Das Ballhaus wurde 1784-84 für eine neue französische Theatertruppe unter Jacques Marie Boutet, genannt de Monvel, von Erik Palmstedt neu eingerichtet. Mit dem Nachlass aller Theaterdekorationen aus dem 18. Jh. der schwedischen Theater befasst sich der Katalog *Scenery from Swedish Court Theatres. Drottningholm – Gripsholm*, Barbro Stribolt [Hg.] 2001.

Grad an Unterhaltung versprach. Dabei bedachte Tessin den bekannten Widerwillen der Schweden – Karl XII. und seine Familie miteinbezogen – einem fremdsprachigen Spiel zu folgen. Im August 1699 unterzeichnete die Rosidortruppe aus Metz, die sich aus einem beständigen Kern von Truppenmitgliedern und sogenannten Gagisten (nur zeitweise Beschäftigten) zusammensetzte und ein Repertoire von über 80 Bühnenwerken zeitgenössischer und beliebter französischer Librettisten vorwies, den ersten Anstellungsvertrag. Trotz des im Folgejahr ausbrechenden großen nordischen Krieges waren die Franzosen in Stockholm gut aufgehoben. Im Heimatland verzichtete der kränkelnde und frömmelnde Ludwig XIV. auf den Besuch von Theatervorstellungen, was das Ansehen der Theaterleute in Paris zeitweise schmälerte und die Arbeitsbedingungen für Schauspieler allgemein erschwerte. Mit festen Arbeitszeiten, akzeptablen Unterkünften, der Erlaubnis Gottesdienste zu besuchen, der Versorgung mit Kostümen, Requisiten und Licht waren der Truppe Rosidors in Schweden gute Rahmenbedingungen geboten. Die Kehrseite dieser glücklichen Umstände aber stellte der Frust über die Schuldenlast des Theaterumbaus dar. Damit einher ging der Missbrauch des Ballhauses als Spielcasino sowie Streitigkeiten zwischen einzelnen Truppenmitgliedern. Diskrepanzen lagen in Tessins Abneigung gegenüber Verhaltensweisen und dem Willen der Truppe, den Dienst im hohen Norden jährlich fortzuführen. Die Treue zu Karl XII., den sie im Feldlager aufsuchten und mit Theatervorstellungen ermunterten, blieb erstaunlich konstant. Vielleicht war es diese Geste gewesen, die die Rosidortruppe anerkanntermaßen zu den Schauspielern des schwedischen Königs avancieren ließ.

Was die künstlerische Ausstattung des schwedischen Hoftheaters betrifft, so müssen schließlich noch die Pariser Bühnenbilder Erwähnung finden. Die Bestellung der Prospekte erfolgte aufgrund Tessins Anerkennung der Bühnenausstattung des Palais Royal, ausgehend von seinem Besuch bei Bérain und der Wertschätzung des *Premier peintre du Roi* auf diesem Gebiet. Die ökonomische Seite berücksichtigend, genügten ihm, die Bühnenansichten für die schwedische Hofbühne von Bérains Angestellten Jean Saint-Hillaire d'Oliver fertigen zu lassen. Diese bestanden aus variabel zusammensetzbaren Kulissenteilen und Hintergrundszenen, die auf drei Collagen nachvollziehbar abgezeichnet sind. Ein Dorfplatz, eine Stadtansicht, ein Palastinnenraum, ein Palastinnenhof und ein Garten entsprachen dem Repertoire der zeitgenössischen französischen Theaterliteratur.<sup>818</sup> Aus der Betrachtung der einzelnen Blätter hat sich ergeben, dass D'Olivet die Kulissen und Prospekte für eine kleine Bühne gefertigt hat – in Tessins Augen fielen die Teilstücke zu klein aus –, der szenische Hintergrund für Dramen und Komödien mit geringer personeller Besetzung gedacht und die Kulissenkomposition uni-

---

<sup>818</sup> Eine Kategorisierung der Bühnenbildtypen unternahm Claude-François Ménéstrier in seinem Traktat *Des représentations en musique anciennes et modernes*, geschrieben im Jahr 1681.

versal einsetzbar war. Tessin ergänzte und erweiterte das Bühnenbild nach Belieben wie es der Festbericht von Herzog Karl Friedrichs von Schleswig-Holstein-Gottorf Geburtstagsfeier veranschaulicht. Der mühelose Umgang mit den Bühnenbildern leitet zu einem weiteren Gedanken über. Auf diese einfach zu bestückende Theatermaschine des *Kungshuset*, welche auf ein stereotypes Kulissenarrangement ausgerichtet war, hätten wohlmöglich auch weitere, neue Prospekte zur Anwendung kommen können. Kulissenentwürfe für die Stockholmer Bühnen könnten im Mappenwerk Filippo Juvarras zu sehen sein, welche Tessins Mitarbeiter Göran Josuæ Törnquist von seiner Studienreise aus Rom 1705/06 mitbrachte und für den Oberintendanten kopierte. In seinen sogenannten *Pensieri*<sup>819</sup> durchbricht Juvarra die Bühnenkonventionen des 17. Jahrhunderts nicht, ignoriert mehr noch die eigene Weiterentwicklung der Bühnenperspektiven über Eck. In der axialen Ausrichtung der Komposition und dem Einbezug von architektonischen Begrenzungen hält er sich klar an das beraineske Bühnenbild, generiert an der Stelle des französischen *Palais à volonté* einen von der Realität abgeschnittenen Phantasieort, welcher die Verschmelzung von Zuschauerraum und Bühnenbild negiert. Diese den Entwürfen zuschreibungswürdigen Eigenschaften führen zu der Annahme, Juvarra habe die Szenen auf die Bedingungen der Stockholmer Bühne zugeschnitten.

Von Tessin entdeckt und gefördert stellt Törnquist eine bedeutende Figur innerhalb der Kultivierung des schwedischen Hoftheaters dar, welcher in den Schaffensprozessen Anteil nahm.<sup>820</sup> So ist auch seine Studienreise zu werten, auf welcher er eindrucksvoll Tessins Interessen im Ankauf von Raritäten im Bereich Festsdokumentation vertrat. Auftragsgebunden steuerte Törnquist während der Karnevalszeit – trotz beklagenswert geringer Mittel – wichtige europäische Theaterzentren an.

Höfische Feste verstand Tessin als Mittel, das moderne und kultivierte Hofleben sowie das Ansehen und die Pracht des Königs eindrucksvoll vorzuführen.<sup>821</sup> Bei der Schöpfung von Ideen und schließlich auch in deren Umsetzung, im Arrangement der Divertissements für das schwedische Königshaus, lag sein Fokus unmissverständlich auf dem französischen Hof. So ordnete er beispielsweise der Festarchitektur des Karlberger Parks das für ein Gartenfest bevorzugte ikonografische Thema „Vier-Jahreszeiten“ über. Ein ebenso geläufiges Motiv im künstlerischen Rahmen stellte der oktagonale Pavillon dar, welcher bereits mehrmalig in den Versailler Parkfesten Ludwigs XIV. eingesetzt wurde. Mit seiner architektonischen Ausrich-

---

<sup>819</sup> Vier originale Blätter aus Juvarras Mappe befinden sich in der Stockholmer Kunstakademie.

<sup>820</sup> Als Theaterkünstler u.a. anerkannt ist Törnquists Sohn Carl Frederic Adlecrantz (1716-1796), welcher sich im Bau des Drottningholmer Theaters oder dem Opernhaus Gustavs III. als solcher auszeichnete, vgl. Fogelmark 1995; Hans Eklund/Barbro Stribolt, *Bollhuset och Dramaten*, 1978.

<sup>821</sup> Gesammelte Grafiken und Berichte von Einzügen, Hochzeitsfeiern, Krönungen, Ehrungen, Gartenfesten etc. machen einen Großteil seiner Sammlung aus, die Tessin im *Catalogue* aufzählt.

tung auf Festlichkeiten galt auch Marlys *Pavillon du Roi* als vorbildgebende Festarchitektur bei der Planung der Stockholmer Maskeraden im Jahre 1700. Parallelen zur Innenausstattung zeigten sich hier vorzugsweise im Einbezug von Hermenfiguren, welche eine den Festbereich umlaufende Galerie trugen. Auch die Möglichkeit einer Bühnenaufstellung in Marly schien Tessin bei der Ausgestaltung seiner Feste mit Theatervorführungen zu inspirieren.

Mit der Reproduktion seiner Festberichte im *Mercure galant* strebte Tessin an erster Stelle danach, das glanzvolle Leben des schwedischen Hofes im Ausland zu propagieren. Höfische Divertissements boten ihm während seiner beruflichen Laufbahn wiederholt die Möglichkeit, seiner Phantasie freien Lauf zu lassen und sich in der Inszenierung herrlicher Arrangements in Schweden als Festkünstler zu beweisen. Als praktisch und durchdacht wurde seine organisatorische Leistung innerhalb des Festablaufs vom Ausland gewertet, womit sie ihn vorbildgebend für die Feste in Frankreich erachtete. Den synästhetischen Gehalt des Festes – der in den Maskeraden vornehmlich in der Installation von schwebenden, beweglichen Baldachinen, spiegelnden Pyramiden und reflektorischen Raum-Licht-Kompositionen zu sehen ist – begriff Tessin auch als Instrument, um die Höflinge vor allem aber den König für dieserart kulturelle Ereignisse zu gewinnen. Mit der sinnlichen Erfahrung des Festes einher ging die Freude des Monarchen an Verkleidungen. So überzeugte Tessin Karl XII. mit dem Versteckspiel (Inkognito), in welchem sich Karl, verkleidet als groteske Figur, vermeintlich unbemerkt auf dem Maskenball bewegen konnte oder einer durch gleiches Kostüm hervorgerufenen Identitätsverwechslung mit dem königlichen Schwager Herzog Friedrich IV. von Schleswig-Holstein-Gottorf. In der Idee, den Hof in gänzlich *grotesque* Kostüme zu kleiden, sah Tessin die Gelegenheit, ein einzigartiges Fest zu inszenieren. Bei der Anfertigung grotesker Kostüme sollten die Kostümfigurinen Bérains zur Vorlage genommen werden, von welchen Tessin mehrere besaß.<sup>822</sup> Tessins inflationärer Gebrauch des Wortes *grotesque* verbunden mit der Theater- und Festthematik verlangt eine Klärung dahingehend, was genau der Oberintendant mit *grotesque* zu sagen pflegte: Meinte Tessin einerseits das Ornament im Kostüm oder das Kostüm im Ganzen? Bérain hat die Groteske in seinem Wanddekor als schmuckvolles Ornament neu erfunden, indem er Arabesken mit *plattebande* und Figuren in einen fantasievollen Zusammenhang brachte. Vereinzelt geben sich in seinen Wandtafeln auch dem Typus Figurine ähnelnde Figuren zu erkennen. Mit diesem Hintergrund erfährt das Ornament eine Anbindung an Theater und Verkleidungsbankett, worin eine Verknüpfung von Groteske und Kostüm zu sehen ist. Tessin, der sich den begrifflichen Gattungsübergang von Groteske auf Kostüm zu

---

<sup>822</sup> Hier wäre es denkbar zu hinterfragen, ob es in der Sammelpraxis Tessins und August des Starken Parallelen gab. Einen Anknüpfungspunkt bietet hier die Frage nach der Nutzung der Figurine oder dem Umgang mit dem Material.

eigen machte, drückte mit dem Adjektiv *grotesque* eine dem Kostüm anhaftende Exklusivität aus, welche gerade als Gegenteil einer ins Lächerliche übersteigerten Gestalt begriffen werden kann. Somit präsentierte sich Karl XII. als kleiner chinesischer Edelmann mit Hut auf dem Bauch statt auf dem Kopf – ähnlich dem Dauphin und den übrigen Gästen französischer Maskeraden, die als Kopflöse, Gefederte, Greise oder Harlekine dem höfischen *plaisir* frönten. Letztlich erscheint die Begrifflichkeit *grotesque* als eine dem Autor eigene Wertungseinheit und bezieht sich ausschließlich auf eine Verkleidungspraxis.

Im kontinentaleuropäischen Vergleich reichlich spät etablierte Tessin ein Hoftheater, welches sich zur permanenten Begegnungsstätte des schwedischen Hofes mit zeitgenössischem französischen Theater herausbildete. Es bot den Höflingen eine Kommunikationsfläche, welche ihnen nunmehr den Abgleich innerhalb der sozialen Rangordnung ermöglichte. Auf dem Weg dorthin und schließlich in seinem Amt als Oberintendant verstand sich Tessin als *uomo universale*, einerseits als allein weisungsbefugt und andererseits als einziger Initiator von Hoftheater mit schöpferischem, geistigem Potential – fand sich in Schweden kein vergleichbarer Künstler. Hemmten klimatische, personelle sowie finanzielle Gegebenheiten den raschen Aufbau eines Hoftheaters, so trotzte Tessin allen Erschwernissen mit der akribischen Aufrechterhaltung kollegialer Beziehungen im Ausland, der eigenen Weiterbildung und dem permanenten Fokus auf seine Ziele. Mit Rücksichtnahme auf die Bedürfnisse, die Größe und Aktivitäten des von allen europäischen Kunstzentren abseits gelegenen schwedischen Hofes instituierte Tessin schließlich einen prächtigen Kulturbetrieb mit Festen und Theater, welcher sich kurz aber intensiv gestaltete und sich als Höhepunkt Tessins Karriere erwies.

Tessins Lösung für den Bau eines Hoftheaters in Schweden gibt Anlass zu weiteren Fragestellungen. Bei einer komparatistischen Betrachtung mit anderen Höfen ließen sich die Besonderheiten der beiden schwedischen Spielstätten nochmals erschöpfender festlegen und, im Hinblick auf die Stilentwicklungen im temporär angelegten Kunstphänomen Theaterarchitektur, genauer einordnen. Auch andernorts unterlagen die Theaterkünstler den Wünschen und Bedürfnissen des Sozialgefüges „Hof“, auf die sie bei der Errichtung ihrer Fest- und Theaterarchitekturen Rücksicht übten. Musste beispielsweise auf Verlangen einer angeheirateten savoyardischen Prinzessin in München schnellstmöglich ein Theater nach italienischem Vorbild erbaut werden, bediente man sich kurzerhand eines Kornspeichers. Auch die räumlichen Gegebenheiten einer Stadt oder eines Schlosses diktierten den Hofarchitekten und Bühnenbildnern die zu gestaltenden Flächen eines bespielbaren Bühnenhauses oder -Raumes und sogar die Benutzung des Materials auf – man denke an die Errichtung Burnacinis Wiener

Opernhauses auf der Cortina aus Holz oder die architektonische Einbeziehung des großen Opernhauses in das Areal des Zwingers in Dresden durch Matthäus Daniel Pöppelmann 1719. Die Reiselust der Fürsten, die sie auf eine Kavalierstour durch die Kunstmetropolen und Festzeiten Europas navigierte, initiierte – je nach persönlichen Eindrücken und Geschmack – den Bau einer vergleichbar prächtigen Theateranlage. Die Erbauung einer solchen, in Venedig, Genua, Lyon oder Paris, gesehenen Architektur stand oftmals mit der Rückkehr des Regenten in unmittelbar zeitlichem Zusammenhang. Ebenso kann auf die Mobilität der Bühnenkünstler und Schauspieltruppen verwiesen werden, deren schauspielerische Einflüsse sich in den höfischen Theaterbetrieben in ganz Europa niederschlugen. Dem Medium Theater liegt eine Bewegtheit zugrunde, mittels derer sich die stärkeren Abweichungen der langen „stilistischen“ und „epochalen“ Entwicklungslinien erklären lassen. Mit dem Bewusstmachen dieser Zusammenhänge steht eine Bewertung des schwedischen Beispiels als „überholt“ und „provinziell“ von vornherein nicht zur Diskussion.

# Anhänge

## Anhang I

Universitätsbibliothek Uppsala, UUB L 512, *Hovdramatik*

### *Relation de la Mascerade qui s'est festé à Stockholm le 27e Julliet 1699*

Comme on la devoit faire au milieu de l'Été, ou la grande chaleur est extremement incommode dans ces sortes d'occasions, ansy le jardin du Roy à été trouvé le bien le plus convenable pour cette rejouissance, tant pour la situation du bien, que pour sa propre gentillesse, ou l'ouverture du jardin aussi bien que la propreté des allées et bosquets n'ont pas peu contribué à l'ornement du sujet.

Sur les six heures du soir les masquées commencerent à y paroître, et en moins d'une heure il y en eut un tres grand nombre, dont la diversité estoit d'autant plus agréable que personne ne se connoissoit, et que chacun s'estoit punie de surpasser l'autre tant pour la richesse que pour le genies, dont on avoit de la peine à décider qui des deux l'emportoit, et l'on peut dire quil y en avoit d'une très grande bizarrerie, ce qui fit ensemble d'autant ply d'eter que cette agréable verdure ferront des fonds à tout des diverses couleurs dont leurs habillement est composéz.

Vers le sept heures leurs Maj:té le Roy, la Reine douairière, leurs altesses royale, Madame la duchesse d'Holstein et sa soeur comme aussie Monseigneur le dire Holstein et leurs altesse le prince et la princesse de Wolffenbüttel et arriverent avec un nomre du Conseilleres du Roy et de leurs femme, mais tout sont masqué.

Après avoir faits quelques tours dans le jardin au la promenade etoit d'autant plus agréable quil semblon que la soirée la soit voulus favorisé, et après d'etre diverti parmi cette grande foule des personnes déguisés, l'on l'en alla vers l'orangerie où une magnifique soupé etoit préparé. Cette orangerie a 160 pieds de longueur et sa face repond à la maitresse allée, elle etoit tout revêtu de verdure aussi bien que les deux sallons octogones qui sont aux deux bouts de sorte que le tout ensemble formoit un très agréable feuillée tant par la diversité des feuilly et fleurs et par le grand nombre des glaces dont les bordures etoient composée des fleurs et ou la quantité des bougies dont des lustres de cristal et des bras faisoit un fort jolie effect par la fréquente reverberation.

Au millieu de cette orangerei il y avoit un table des 46 pieds de longueurs, laquelle etoit fort et garnie de toute sorte de viande, fruits, liqueures et confitures et laquelle n'etoit occupé que par la M: té, prince et princesse surnommer avec les Conseilleurs du Roy et leurs femmes.



Après d'être mis à table sans observé aucun bout la symphonie se fit entendre, dont les violines estoient rangez au deux cotez de l'entrée vers l'octogone surnommée et à droite et les hôte-bois à gauche, tous sur des baleons relevez, ou quatre buffets estoient dressez en bas. Mais les Trompettes avec leurs Tymballes epurent rangez dans le jardin.

Sa Majesté le Roy estoit servi par les trois graces, la Pomone avec quatre Nymphes, la Flore avec quatre Zéphirs, la Ceres avec quatre Bergeres et la Diane avec quatre dames de Chasse servoient la famille royale. Toutes ces dames estoient ou des demoiselles de la cour, ou de la premiere qualité, qu'en avoit choisie pour faire paraître sans masques, et dont l'agrément aussi bien que leurs déguisement brillèrent également Bacchus avec ses Bacchantes, Sylvaines, Faunes, Satyres, Bergeres etc. forment le reste de la bande concertu, pendant l'on soupoit Tous les Masques firent continuellement le tour de la table, ce qui divertissent fort, et ne laissoit pas deformer un spectacle entier.

Il y avoit une autre grande table des chaque sallon surnommée, mais comme la nuit s'approchoit et que le jardin etoit illuminé aussi bien dans ses ouvertures que dans ses allées, l'on ne restoient pas longtemp à table en découvrent éclairées, particulièrement à l'entour du grand Bassin du milieu; autre que dans les allées il sembloit que la nuit s'etoit changer en jour a force de la grande quantité des lampes que l'on voyoit dressé entre chaque arbre.

Après avoit fait quelque tours dans le jardin leur Majestées aussi bien que tout le reste commencerent incessiblement à s'eclipser pour se deguiser et ce ne fait pas le moindre partie de la fête, qu'a leur retour personne presque ne se reconnoissoit plus, tant leur deguisement etoit bizarre et grotesque.

Le rendez-vous des toutes les masques sembloit d'abord etre vers le Théâtre, lequel etoit éclairé et formé à l'autre bout vis-à-vis de l'orangerie, et entoure de quantité des vases d'orangers qui formerent les scène. En bas il y avoit l'orchestre. Ce Théâtre servioit pour un Ballet qui fut dansé par un nombre de personnes de qualité tant dames que Cavalieres tous déguisez, et lequel fait entremêlée de plusieurs choeur de musique.

Après d'etre très bien aquitez de plusieurs Entrées presque chacun des spectateurs prit son chemin et comme tout le monde etoit masqué, la promenade fournissoit des divertissements et la nouveauté de reste. Dans l'allée à droite il y avoit comme une espace de grotte forte ample, toute revertie des verdure, ou il y avoit un profusion de tout sorte de liqueur et des boissons, et ou les masques s'assemblent fort souvent.

Ceux qui ne se plaisoient pas dans le jardin se retirent dans l'orangerie ou le bal continua puisqu'à quatre heures de matin.

Sa Maj: le Roy la premier fois estoit déguisé fort à la grotesque et disparassoit sans être connu. La seconde fois Le Roy estoit en Egyptien et se voulut bien se fait connaitre dans la fin. Il est à remarquer qu'à toute cette ample jouissance il n'est pas arrivé le moindre désordre; force des gardes du corps qui estoient placés des deux cotés du jardin tout les longes des allées, même qu'il n'y à pas eu un seul masque qui fuit tort à un si grande assemblée ou l'en n'a eu que quatre jours pour se préparé et dont l'agrément à été d'autant plus relevée, que personne ne se l'attendoit aussi ample qu'on la trouve, que l'on peut dire que gueres de fêtes ail eu un applaudissement si universel.

## Anhang II

Universitätsbibliothek Uppsala, UUB L 512, *Hovdramatik*

### *Relation de la grande masquerade qui se fist à Stockholm le 15e Janvier 1700*

Ell'estoit composé de Nations, de l'Asie, de l'Aphrique et en partie de l'Europe, comme des Turcs, Polonnois, Moscovites etc: Les habillements estoient tres magnifiques; et parfaitement bien entendue, puisque l'on n'avoit aucunement affecte ces de gudements?, qui ont l'air du Theatre, mais ceux qui se trouvoient les plus conformes à la nation qu'un chaqu'un representoit, de sorte que l'on ne pouvoit rien voir de plus pittoresques, ny de mieux imaginé dans ce goust là tant pour la diversité que pour la richesse, ou chaqu'un s'etoit fait un dernier effort Pour bien paroître selon ce qu'il devoit être et selon se que le fort des billets, que l'on tiroit trois semaines devant, avoit décidé pour chaqu'un avec sa campagne.

L'on commençoit doné à s'assembler sur le soir dans un Hostel attenant au Palais Royal ou tous les masques generalement se rendoient dans des divers appartements bien éclairés pour cet effect la depuis cet Hotel jusques au Palais Royale la marche que l'on avoit a faire, estoit a peu près de 300 pas, ou il y avoit une barriere couverte de draps bleu, tant sur le paré que l'on avoit un peu releve de charpentie comm'aussy sur les deux parapets, tout du longue, dans la Cour cette barriere avoit 12 pieds de longer, mais dans la Rue ell'estoit un peu plus estroite, et de deux costès les gardes se trouvent ranges tout du long l'un aupres de l'autre alternativement avec des Flambeaux et des armis, dans la Cour du Pallais Royale il'y avoit quantité des bancs relèves de deux costès pour les Spectateurs aussi bien sur la Terasse qu'en bas, ce que rendoit cela d'autant plus agreable la vue, que ce grand Escailler de 18 marches qui se trouve entre les deux cours rendoit par sa relevation le Spectacle d'autant plus superbe, particulièrement pendant que les Masques montoient l'Escailler surnomme.

La Marche commençoit par des Timbales et 9 Trompettes du vingtcinq pairs des masques, chaqu'un avec sa compagne suivoient; après huit Hautboie aussi deguisés venoient à la teste d'un pareil nombre des masques. De rechef les Timbales avec douze Trompettes se firent entendre ou cinquante masques de mesme suivoient, parmy les quels Sa Majté la Reine Dovarière avec leurs Altesses Royales se trouvoit comm'aussy leurs Altesse les Princesses de Mecklenbourg, apres cela l'on vit Venir trentequatre petits Mores, tour également mis, qui estoient la plus part des Pages de la Cour et que l'on avoit esté obligé de mettre à cet endroit de la marches, pour éviter la Confusiom dans La Salle ou ils devoient servir a Table. Sur cela l'on vist paroître huit autres Hautbois, revesti de même comme les premiers, un'autre

bande de vingt six pairs des masques continuoit la marche et parmy lesquels sa Majté le Roy et Son Altesse le Duc d'Holstein se trouvoient, apres cela il y'avoit encore und Suite des petites Egyptiennes qui Suiverent sans compter celles qui portoient les jupes traissnantes. Les Tymballes et neuf autres Trompettes survinnent suivies de cent pairs des masques que l'hazard avoit assembles et dont pourtant il n'y avoit pas un seul qui faisoit du tort au reste, et qui n'est pas tort proprement mis. J'ay oublie de dire, que parmy tous ces masques surdits chaqu'un avoit fait son possible d'assortir les Couleurs de son deguisemenr avec celle qui l'accompagnait, ce qu'en rendoit l'harmonie d'autant plus agréable; Les ministres estrangers la plus part en furent. Les Violons au nombre de 34 se trouvoient dans la première grande Salle ou la Simphonie se fist entendre tout le long de la marche et dans la quelle les premiers 50 pairs soupoient, aprez avoir premièrement faits le tour de la grande table de la Salle ronde et estants sorty par un autre porte, ils formerent une Haye pour les 51 paires qui suivoient, et lesquels estant entrés dans la Salle ronde se trouvoient d'abord à Table chaqu'un a sa place, servis de Mores precedeants, et comme la Place se trouvoit fort estroite, et que le tout sstoit enfermé, l'on avoit esté obligé de ranger les bouteilles, caraffines, verres et en party sur les tables, et en party sur de petits buffets que l'on avoit prattique derrier des guaisnes ou Thermes dont je parleroit en suite. A la grande Table, qui estoit concave au millieu, i Il y avoit de deux cotés assis 42 personnes et all'entour de la table, qui environnoit la Salle 60 autres. Cette Salle ronde se trouvoit ornée d'une maniere aussy eclat, tante, et avantageuse que la granduer du lieu l'avoit voulu permettre et ou le Genie s'est trouvé assez bonne.

A quelque distance de la grande table du millieu il y avoit tout au tour un gradin et un banc qui ne servoit qu'après pour le Bal, et au dessus du quel l'on avoit place des Thermes, en hommes et femmes, tous de ronde bosse de plus des 10 pieds d'hauteur fort bien ouvrages, bronzes pour la nudité et le reste d'oré lesquels estoient tout drappes d'un tres bonne goust et d'une grande diversité, les hommes avec de la gaze d'or, et les femmes avec une gaze verdatre profilée d'or, et les liens d'un riche gallon d'or. Ces Thermes servoient tant pour le soutien d'un beau balcon qui regnoit en haut tout au tour de la Salle, que pour 12 Pagodes, qui se trouvoient assis sur des riches coursins ornées des Franches huppés d'or, et lesquels Pagodes estoient tous autant diversifié pour leur attitude, que bizzared pour leurs habillements, qui estoient de gazes de Soie de differents couleurs brodées d'ors et d'argent. Ce balcon servoit au commencement de Spectacle pour les premiers cinquante pairs des masques, qui virent les autres soupper. Ce qu'il y avoit de mieux imaginé dans cette Salle c'estoit le plafond lequel estoit enforme de Pavillon tout peint à la Chinoise avec des lignes et ornements grottesques, et des ornements rehaussés d'or et des divers couleurs sur un fond blanc d'un Satin de la Chine,

avec un haut, et très riche Repine tout all'entour d'un dessein très particulier, et accompagnée des plus des centcinquant houppes. Ce Pavillon estoit fait d'une maniere que par le moyen d'un contrepoids son tour se baissoit ets'haussoit à mesure qu'on le Souhaittoit, et rien de dans cett'occassion si je l'ore dire auroit pu mieux faire, que cel deguisement du Plafond, tout à fait particulier par sa nouveauté, comme de mesme la machine Piramidale des glaces de miroir suspendie au millieu de la Salle, ou sur chaqueestage chaque bougie estoit trois fois reitèrée par sa reverberation, et par l'effect de quoy comm'aussi d'un ouverture que l'on avoit prattique derrier la Rose du Pavillon surdit, la Salle se trouvoit parfaitement bien eclairée, sans la moindre incommodité d'aucun fumée. Derrier les gaisnes ou Thermes, il y'avoit d'autres bougies en haut des petits buffets surnommés, pour empêcher que l'ombre des Thermes ne fist un mauvais effect sur les personnes que se trouvoient assis à la Table la derrier; Sous laquel'estoit prattiquè un Second banc, qui servoit pour cacher la Provision des bouteilles, assiettes et sur la troisiem banc les soixante personnes se trouvoient assis à table, laquelle fut fermée devant les deux portes, après que tout se trouvoit dans la Salle, ce qu'y devoit estre. Entre ces douze Thermes l'on decouvoit douze géands miroirs, tous d'une mesme grandeur et d'une riche et egale bordure d'prée, ou la machine du millieu trouvoit par tout sa reverberation, ce que fist un merveilieu effect particulierement en se trouvant au Centre. Entre ces douze glaces il y en avoit un pareil nombre un peu moins grands, aussi avec des bprdures d'orée, mais d'un autre dessein, et ou les 12 petits buffets derrier les gaisnes rencontroient aussi leur reverberation, ce que fist tout l'effect qu'on pouvoit attendre.

Aprèz avoir reset environ un'heur et demie à table, tout en sortoit, et il y avoit des grandes Salles, dans les trois estages du Palais Royal, toutes remplies de masques, ou il just dansé, et ou l'on passoit le temps assez agreablement, jusqu'à ce que tout fut deservy dans l'appartement d'en bas, et toutes les tables ostées. Les trois bancs surnommés servoient après pour le Bal, et sur le banc d'en bas il y avoit des grandes Coussins d'un Damas bleu garny des franchises d'or; j'ai oublié de dire, qu'entre les miroirs tout all'entour de la Salle, le peu de place guise voyoit estoit revesty de mesme, et dont le fond uni fist un assez bell'opposition au deguisement de tous les masques.

Aprèz que la Salle se trouvoit en ordre, et que l'on avoit mis un tapis bien uny sur le pavé, et d'autre bougies par tout les masques revinnent, l'on commence par la branle et comme la Place du millieu fut toujours conservé vuide pour les Danseurs personne s'y trouvoit incommodè et l'on avoit le loisir pendant la Danse, d'examinez d'autant mieux le deguisement d'un chaqu'un ce que continua tout le long de la nuit, jusqu'a ce que l'aurore commenca à dis-

perser la feste, la quelle paroissoit avoir réuscy au gré d'un chaqu'un, par l'applaudissement universel qui en fut repondée.

### Anhang III

Universitätsbibliothek Uppsala, UUB L 512, *Hovdramatik*

#### *Relation du divertissement qui se fist à la Cour le 9 Fevr 1700*

Comme dans la grande Masquerade, qui just faite le 7:e du mois passé, tous les habillements stoient d'une richesse extreme, pour trouver donc quelque chose de plus opposite, l'on avoit cette fois icy remis dans l'abitre d'un chacun, de se deguiser, selon son propre gré, ce qui en augmentoit d'autant plus le nombre, qui just presque de huit cent Masques, en comptant le tout, outre que cette liberté donna le champ ouvert all'Idée de chac'un, pour se distinguer, ou par une siml'imitation de ce, que l'on vouloit représenter, ou par le grottesque autant licentieux, que l'on le juga convenable, de sorte que la plus part sembloit preferer la nombreuse quantité des Masques, et des divergités de cette Feste, à la richesse de la precedente. Pour éviter dont le desordre autant que l'on à pu, certaines masques furent distribuées par avance À tous ceux que l'on jugea dignes d'un si grand assemblé, et les quelles servoient pour éviter la grande confusion en pareils rencontres. De ces marques là il y en avoient de quatre sortes, qui servoient pour s'assembler dans quatre differentes salles, avant que de se rendre à la grande Salle de la Diète lieu destiné pur cet divertissement. La marche commença au bruit des trois pairs des Tymbales et 33 Trompettes, qui continua jusqu'à ce que tout le monde fust placé, d'une maniere, que chaqu'un paroissoit content de l'ordre que l'on y avoit gardé. Comme cette grande Salle sert d'ordinaire pour la Comedie, l'on n'a pas jugé à propos d'en abbatre tout, ainsy l'orchestre et toutes les Scenes et fermes en furent ostées, la Parterre fust relevé de maniere qu'il n'y avoient que quatre marches entre le parterre et le Theatre, autout du parterre l'on avoit aussy donné un peu de changement par tout, et derrier la Salle tout en haut il y avoit une grandissime Logge qui servoit pour le Spectacle, et pour les Timbales et trompettes surnommés. Pour plus de diversité, l'on avoit tendue une Tpisserie très riche all'entour de cette Salle; La premiere ouverture du Theatre fut conservée, aussi bien que la scene stable là derrier ou il y avoit un grande tapis feint de velours bleu, rehaussé d'or, au deux costès du Theatre il y avoient trois gardins avec un grand Balcon relevé de chaque costé qui servoit au lieu de l'orchestre. Tout le plafond du Theatre estoit couvert d'un Taffetas bleu, enrichy des ornements rehaussés d'or, comme de mesme la grande campane qui l'entouroit, ou il y avoient plus de 150 houpes, qui la rendoit d'autant plus legere.

Le derrier du Theatre se finissoit en Amphitheatre avec trois gradins, qui entouroient, et un grand balcon en haut, le quel estoit tout couvert de tres riches tapis de Velours bleu, brodés

d'or; Le plafond de cet Amphitheatre estoit revesty d'un Taffetas blanc, ppeint en grottesque avec des divers couleurs et rehaussè d'or, derrier cet Amphitheatre il y avoit un autr'enfoncement, qui servoit pour la sortie des Machines, et à ses costès comm'aussy du Théâtre il y avoit des differentes sorties, qui servoient tant pour la comédie que pour le Ballet. Vingt quatre grande lustres à 16 bougies chaqu'un, outre plusieurs bras d'argent. Donnerent assez d'eclat À ce lieu, aussy bien que du brillant au deguisement, Sur le parterre il y avoient des chaises rangées d'une maniere, que le passage, pour les machines, dont je parlerois aprèz, fut laissé libre, puisqu'elle devoient passer d'un bout de la Salle à l'autre. Aprez que tout le monde fut rangé, sans observer aucun rang, Bacchus et Pomone qui se trouvoient endormys, avec Les Plaisirs et toute leurs suite, commencerent À s'eveiller des que l'ouverture estooit jouée, et le Prologue entier fût recité en Musique, et entremesle des dances, le sujet en estoit que les Plaisirs assouplys, et presque ensevely depuis bien des années commençoient À s'eveiller sous l'heureux regne du Roy Charles XII. ce que duroit à peu prez trois quart d'heure, aprÈz quoy l'on vist paroistre la Venus, relevée sur un Char magnifique, tout composé de Trophées d'armes all'antique et enrichy en dedans de broderies d'or et d'argent sur un fond rouge, le quel fist traisnè par trois Heros enchainès comme des Esclaves d'Amour, ell'estoit accompagnée de plusieurs Amourins, et de six Nymphes. Le char estant un peu avancé sur le Theatre, La Venus chanta en Italien un air allegorique au sujet surnommè, sur quoy le char s'approcha au millieu de la Salle, ou deux autres airs furent chantès et accemoagnès de divers instruments, avec tant de succè, que l'approbation en fut universelle, et l'on peut dire, que tout cela fut executè avec toute la justesse qu'on se le pouvoit attendre d'une des plus belles voix de l'Europe, tant pour les manieres que pour les gestes. Cette machine ayanr donc traversée toute la Salle avec sa suite, la Comedie du Bourgeois Gentilhomme fût jouée par la Troupe Françoise de Sa Majestè avec tous ces agréments, ce que dura trois heures entieres. Cela finy la collation fût servie, la Pomone enfist l'ouverture, estant assise sur une grande machine toute remplie de divers Fruits tres rars pour la saison, et conduite par des Nymphes et des Faunes; à mesme que cette machine se trouvoit avancée, l'on vist parroitre plus de quarante Maures partagé à chaque cotè, tous egalemt vestus, et enrichy des plumes, les quels tous presentoiènt des divers corbeils remplies de confitures, à tout ce qu'il y avoient des Masques, et apre z avoir laissè tout cela à l'abandonne la Machine acança jusques au millieu de la Salle en bas, et ils revirent avec autant des bouteilles et des verses, pour entourer le Char de Bacchus, qui fist accompane de Bacchants et des Satyres. Toutes sortes des liqueurs fûrent distribuées, pendant que certain airs à boire fûrent chantès, cela finy les machines sortirent par l'autre bout de la Salle. Un'autre ouverture fût jouée, et le grand Ballet



commence, ou quantité de personnes de la premiere qualité se distinguerent beaucoup, et firent tout ce que l'on d'en pouvoit promettre pour le peu de temps que l'on avoit eû pour s'y preparer. Les Damesaussy bien que les Cavaliers avoient faits tout l'effort imaginable pour rendre leur deguisement digne d'un si grand spectacle. Aprez cela la plus des Masques se retirait dans d'autres Salles, ou l'on trouvoit plusieurs tables servies, et dont l'amusement n'estoit point desagreable, pendant que les places dans la grande Salle fûrent vidées pour le Bal qui commença, dès qu'un chaqu'un se trouvoit rangé a sa place, et qui dura avec tant d'agreenet, qu'a six heures du matin à peine se pouvoit in appercevoir si quelques Masques s'estoient retirès ou non, force du grand meslange fist disçiper le tout, et metamorphoser le jour en nuit. Marque que cette feste a eû de l'agreement, c'est que jamais encore dans ce pays icy ell'a estée d'une plus grande durèe, ny de plus de diversité, ny de plus grand nombre des Masques, parmy les quels mesme il y'en avoient, qui changerent jusquea à quatre fois d'habits, outre la quantité des Bals qui suiverent, et aux quels ell'avoit donnée le plus grand sujet de les faire.

## Anhang IV

*Mercure galant*, Juli 1700, S. 265-275

*Divertissement de Saint Maur donné à Monseigneur le Dauphin, par S.A.S. Monsieur le Duc*

Cette allée communique au Theatre, lequel est grand, & bien proportionné. Il y a une maniere de Parterre, & des Amphitheatres formez de plusieurs gradins redoublez, separez par des tablette de pierres de taille avec des gazons, de la charmille, & des Arbres qui en deginent les plans. Ce Theatre est élevé de trois pieds. Il a deuy Escaliers aux deux côtez. La face est de quinze toiles sur quarante trois de long. La décoration est formée par des Maronniers, & de la Charmille dans sa proportion necessaire pour former un Theatre agreable. On avoit placé sur ce Theatre, afin d'en augmenter la beauté, de tres-beaux Orangers entre deux Maronniers, & des figures en maniere de termes sur des Piedestaux au devant de chacun Maronnier. Chaque figure portoit une girandole dorée à six branches garnies de bougies. Dans l'elloignement estoit une Nape d'eau qui provenoit de celle que jettoit un Dauphin dans une coquille, & qui retomboit dans un Bassin soutenu par un grand Piédestal. Deux figures soutenoient la coquille, avec des festons de Roseaux. Ces deux figures representoient les fleuves de la Marne & de la Seine. Il y avoit sur la hauteur une figure representant la Déesse Flore. Tous les Piedestaux, & les quaiesses des Orangers estoient peints en Porcelaines, & ornez des chiffre, & des Armes de Monseigneur, & de festons de fleurs Le Theatre estoit bordé de quatre-vingt vases de Fayence remplis de Lauriers rose, Toutes les Statues, ainsy que les Piedestaux, les quaiesses d'Oranger & les Arcades, estoient remplies de Lampes par derriere, & ces Lampes répandoient par tout le Theatre une lumiere vive sans qu'on put voir d'ou elle venoit, celle des Girandoles que portoient les termes ne pouvant produire cet effet. A peine Monseigneur fut il assis, que le Dieu Pan parut au fond du Theatre, & fut amené dans un Char de feuillée trainé par des Satires. Ce Char étoit accompagné d'autre Satires jouant du Hautbois, & d'autres qui tenoient des festons attachez au Char. Plusieurs autres Satires dançoient, & tous ensemble formoient une marche très agreable. Le sieur Ballon representoit Dieu Pan Voici ce qui fut chanté pour le Roy.

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 David Klöcker Ehrenstrahl, Ritterbild Karls XI., Datum unbekannt, Öl auf Leinwand, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NMDrh 177).
- Abb. 2 David Klöcker Ehrenstrahl, Karl XI. König von Schweden und Pfalzgraf von Zweibrücken, sign. 1685, Öl auf Leinwand, Foto: Nationalmuseum (NMGrh 1245).
- Abb. 3 Willem Swidde, Triumphpforte zum Einzug Ulrika Eleonoras d. Ä., Kupferstich für *Suecia Antiqua et Hodierna* 1692, Detail, Foto: Kungliga biblioteket, KB (plansch I:30).
- Abb. 4 Kopie nach Tessins Schlossumgebung, 1713, Bleistift und Tusche, aquarelliert, Foto: Nationalarchiv Stockholm, RA (P S189/1).
- Abb. 5 Gießerei auf dem Werkstattgelände *rännabana* (*Riddare Banan*), Grundriss, Beschriftung: *Grundritning af Kungl. Giuthuset på Riddarebanan i Stockholm bygd af en fransysk guitare*. Foto: Nationalarchiv Stockholm, RA, ÖIÄ *Profana byggnader* (Ps 189:1).
- Abb. 6 Gießerei auf dem Werkstattgelände *rännabana* (*Riddare Banan*), Querschnitt, Foto: Nationalarchiv Stockholm, RA, ÖIÄ *Profana byggnader* (PS 42:37-39).
- Abb. 7 David Klöcker Ehrenstrahl, Karl XII. als Apollo, 1670, Öl auf Leinwand, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NMDrh 179).
- Abb. 8 und 9 Etienne Compardel nach Jean I. Bérain, Prunkschiff *Victoire*, Foto: Sjöhistoriska museet, Stockholm (OR 1033:31; OR 1033:32).
- Abb. 10 und 11 René Chauveau, Dekorationen für Karls XII. Ehrungsakt, Tuschezeichnung, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 3127 und NM H Eich 238).
- Abb. 12 Jacques Fouquet, *Castrum doloris* für Karl XI. in der Riddarholmskirche, Seitenansicht, aquarellierte Tuschezeichnung, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 5648).
- Abb. 13 Jacques Fouquet, *Castrum doloris* für Karl XI. in der Schlosskirche, Seitenansicht, aquarellierte Tuschezeichnung, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 167/1891).
- Abb. 14 Jacques Fouquet?, Ehrungsakt Karls XII. vor dem *Kungshuset*, lavierte Tuschezeichnung, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 5645).
- Abb. 15 und 16 Göran Josuæ Törnquist (Adelcrantz) nach Nicodemus Tessin d. J., Entwurf zum Umbau des Louvre, Grundriss, Tusche und schwarze Kreide auf Pappe, grau laviert; Detail aus der Wand des Innenhofs, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NMH THC 1239 und NMH THC 1247).

- Abb. 17 bis 20 Filippo Juvarra, Mappenwerk *Pensieri* als Geschenk für Göran Josuæ Törnquist, vier Tuschezeichnungen und Titelblatt (hier nur 3 Tuschezeichnungen abgebildet), ca. 1706, Kunstakademie Stockholm KA (1952:208).
- Abb. 21 bis 26 Göran Josuæ Törnquist nach Filippo Juvarra, Kopien der Originale aus dem Mappenwerk *Pensieri*, ca. 1706/07, lavierte Bleistiftzeichnungen, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 2065, 3167).
- Abb. 27 Filippo Juvarra, Venaria Reale, Turin aus Filippo Juvarra (Venaria Reale; Gli Architetti, 1), Turin 2014.
- Abb. 28 Jean Saint-Hillaire d'Olivet, Bühnenbild, 1699, Collage, aquarellierte Tuschezeichnung, hoch- und runtergeklappt, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 4711).
- Abb. 29 Jean Saint-Hillaire d'Olivet, Bühnenbild, 1699, Collage, aquarellierte Tuschezeichnung, hoch- und runtergeklappt, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 4716).
- Abb. 30 Jean Saint-Hillaire d'Olivet, Bühnenbild, 1699, Collage, aquarellierte Tuschezeichnung, hoch- und runtergeklappt, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 4720).
- Abb. 31 Plakat unter dem Titel *Les Comediens Du Roy: feront l'ouverture de leur theatre mercredy 18 Januier & repræsenteront L'Etourdy Piece, en cinq actes de monsieur de Moliere, avec tour les agreemens & Masca-rades...*, *Bållhuset* Stockholm, Foto: Königliche Bibliothek Stockholm, KB.
- Abb. 32 Jean Marot, *Wrangelska palatset*, 1715, aus Erik Dahlbergs *Suecia Antica et Hodierna*, Stadtseite, Kupferstich, Foto: KB (plansch I:38).
- Abb. 33 Jean Le Pautre, *Wrangelska palatset*, 1715, aus Erik Dahlbergs *Suecia Antica et Hodierna*, Seeseite, Kupferstich, Foto: KB (plansch I:39).
- Abb. 34 Nicodemus Tessin d. J., *Kungshuset*, Stockholm, 1699, Grundriss vom 1. Obergeschoss, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H Eich 1029/1890).
- Abb. 35 Reichssaal im *Kungshuset*, eingerichtet für Prinz Gustafs Taufe am 27. Januar 1746, Kopie eines gedruckten Festberichts aus dem Nationalarchiv Stockholm, RA, *Riksmarskalksämberet*.
- Abb. 36 bis 39 Jean Saint-Hillaire d'Olivet, Skizzen zum Einbau von Bühnenbildern, 1699, kommentiert von Daniel Cronström, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM THC 637 recto, 637 verso, 637B recto und 637B verso).

- Abb. 40 Nicodemus Tessin d. J., Bühne im *Kungshuset* während des 6. Geburtstages Karl Friedrich von Hollstein-Gottorf, aus dem Festprogramm, Uppsalarer Universitätsbibliothek, *Argument du Prologue* (UUB L 514).
- Abb. 41 Nicodemus Tessin d. J., Theatersaal im *Kungshuset*, 1706, Grundriss, Bleistiftzeichnung mit der Beschriftung: *Barncomoedien Stockholm 1706 på hoftheatern i Wrangelska huset på Munckholmen nu kallad Riddarholmen*, Foto: Nationalarchiv Stockholm RA, *Ericssbergsarkivet*.
- Abb. 42 Längsschnitt des Theatersaals im Palais Royal Querschnitt durch Bühne und Auditorium, Rötel auf Papier, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H CC 176).
- Abb. 43 Jean I. Bérain, Zeichnung eines Maibaums, Archives nationales, Bildnachweis: Jérôme de La Gorce, *Bérain. Dessinateur du Roi Soleil*, 1986, S. 99.
- Abb. 44 Jean I. Bérain, Skizze eines Wagens für die Aufführung *Médée* 1693, Foto: Archives Nationales Paris (O1 \*3238, fol. 73 (a)).
- Abb. 45 Jacques-François Blondels Grundrissplan aus seinem Buch *L'architecture française*, vol. 3 (1754), Buch 5, Bild 9.
- Abb. 46 und 47 Pierre-Paul Sevins, Logen und Proszenium im Palais Royal, 1674, Bleistiftzeichnung, Foto: Archives Nationales Paris (O 1 \* 3238, fol 76 und 32 (b)).
- Abb. 48 Gabriel-Jacques de Saint-Aubin, Das Palais Royal während Rameaus Oper *Armide*, 1747, Aquarell und Gouache über Bleistift, Boston, Museum of Fine Arts (1970.36).
- Abb. 49 Nicodemus Tessin d. J., Königliches Schloss, Stockholm, Erdgeschoss, 21/6 1697, Tuschezeichnung, Foto: Schlossarchiv Stockholm, Sl. A, *Slottsarkitektkontoret* (mapp 3).
- Abb. 50 Claude Haton nach Nicodemus Tessin d. J., Stockholm, 1708-14, Königliches Schloss, Stockholm, Erdgeschoss, Kupferstich, Foto: Nationalarchiv Stockholm (NM G 16L/1896).
- Abb. 51 Jean de la Vallé, Grundriss *Tre Kronors*, Grundriss, Foto: Nationalmuseum Stockholm ( NM H 62/1964).
- Abb. 52 Nicodemus Tessin d. J., Detail aus dem Plan vom Stockholmer Schloss, östlicher Südflügel, Erdgeschoss, 1697, Foto: Schlossarchiv Stockholm, Sl. A, *Slottsarkitektkontoret* (mapp 3).
- Abb. 53 Nicodemus Tessin d. J., Detail aus dem Umgebungsplan vom Stockholmer Schloss, östlicher Südflügel, Erdgeschoss, 1713, aquarellierte Tuschezeichnung, Foto: Nationalarchiv Stockholm, RA, *ÖIA Profana byggnader* (Ps 189:1).

- Abb. 54 Nicodemus Tessin d. J., Rechte Hälfte der inneren nördlichen Hoffassade des Stockholmer Schlosses mit Querschnitt durch die östliche Länge sowie die Abbildung des *Logårdflügels*, 1704, Tuschezeichnung, Foto: Schlossarchiv Stockholm, Sl. A, *Slottsarkitektkontoret* (mapp 3).
- Abb. 55 Nicodemus Tessin d. J., Skizze zum Reichssaal und Schlosskirche, Stockholm Schloss, Bleistift auf Papier, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H CC 757).
- Abb. 56 Claude Haton nach Nicodemus Tessin d. J., Querschnitt durch den Südflügel, Stockholm Schloss, Kupferstich, Inschrift: *Arcis Stockholmensis qua ex aula pars ejus australis bifidata qvasi conspicitur*, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM G 16K/1896).
- Abb. 57 Gustaf Palmcrantz nach Nicodemus Tessin d. J., Querschnitt durch die Stall- und Turnieranlage auf Helgeandsholmen, 1713, Tuschezeichnung, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 5320).
- Abb. 58 Gustaf Palmcrantz nach Nicodemus Tessin d. J., Längsschnitt durch die linke Hälfte der Stall- und Turnieranlage, 1713, Tuschezeichnung, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 5319).
- Abb. 59 und 60 Nicodemus Tessin d. J., Entwurf des Schlosses Amalienborg in Kopenhagen, *Piano Nobile* und 2. Obergeschoss, 1694, Bleistiftzeichnung, grau laviert, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 1273 und 1276).
- Abb. 61 Nicodemus Tessin d. J., Entwurf des Schlosses Amalienborg in Kopenhagen, *Piano Nobile*, Detail, Foto aus Virve Polsa, *Logeteater på Stockholm Slott? Nicodemus Tessin d.y.s planer på en hovteater åt Karl XII*, unveröffentlichte Studie, Stockholms universitet. Konstvetenskapliga institutionen, 1998.
- Abb. 62 Längsschnitt des „Comödienhauses auf der Cortina“ bei der Vorstellung zu *Il Pomo d'Oro* 1668, Wien, Foto: Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (MISC. 143, BL. 25).
- Abb. 63 bis 65 Carl Hårleman?, Theaterentwurf, Bühnenöffnung, Theatersaal Grundriss und Logen-Aufriss, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 8494, 8520 und 8521).
- Abb. 66 Andrea Pozzo, Theatergrund- und -aufriss aus dem Buch *Prespettiva de Pittura ed Arcchitetti* 1638, Bildnachweis in Susanne Schrader, *Architektur der barocken Hoftheater in Deutschland*, 1988, Abb. 5.
- Abb. 67 Umgebungskarte von ca. 1630 aus dem *Krigsarkivet*, Bildnachweis in Johan Flodmark, *Bollhusen och Lejonkulan i Stockholm*, 1897, S. 3.
- Abb. 68 Lageplan, *Slottsbacken*, Entnommen aus Gunilla Dahlberg, *Komediantteatern i 1600-Talet Stockholm* 1992, S. 280.

- Abb. 69 Jan van den Aveelen, *Tessinska palatset*, (Tessins Privatpalast mit nebenstehenden Gebäuden), 1702, Kupferstich für *Suecia Antiqua et Hodierna* 1692, Foto: Königliche Bibliothek KB (plansch I:50).
- Abb. 70 Erik Palmstedt, Das große Ballhaus, Umbauplan, Grundriss, ca. 1780, Foto: Königliche Bibliothek Stockholm, KB.
- Abb. 71 Comédie-Française, *Jeu de Paume d'Étoile*, Entnommen aus Richard & Helen Leacroft, *Theatre and Playhouse*, 1985, Nr. 113.
- Abb. 72 *Scena per Angolo* im Teatro S. Angelo in Venedig aus Tessins Reiseaufzeichnungen, Skizze, Nicodemus Tessin the Younger. *Sources, Works, Collections. Travel Notes 1673-77 and 1687-88*, Laine, Merit/Magnusson, Börje [Hrsg.], 2002, FIG 208.
- Abb. 73 Skizze vom Detail einer Theatermaschine in Venedig aus Tessins Reiseaufzeichnungen, Skizze, Nicodemus Tessin the Younger. *Sources, Works, Collections. Travel Notes 1673-77 and 1687-88*, Laine, Merit/Magnusson, Börje [Hrsg.], 2002, 204 b.
- Abb. 74 Teatro SS. Giovanni e Paolo, nach 1692, Grundriss, Bleistift und Tusche, Foto: Sir John Soane's Museum London (SM vol. 117/34).
- Abb. 75 Willem Swidde, Schloss Karlberg, 1690, Kupferstich für *Suecia Antiqua et Hodierna* 1692, Foto: Königliche Bibliothek Stockholm, KB (plansch I:71).
- Abb. 76 Nicodemus Tessin d. J., Skizze, Ausschnitt aus dem Festbericht von 1688, Uppsalarer Universitätsbibliothek, UUB L 512, *Hovdramatik, Project Festin*, undatiert (deutsch).
- Abb. 77 François Chauveau, Ansicht des Pavillons für die Aufführung von Lullys *Eglogue de Versailles* im Park des Grand Trianon am 11. Juli 1674, 1676, Kupferstich und Radierung, Foto: Deutsches Theatermuseum München.
- Abb. 78 Henri Gissey, Aussenansicht des Festpavillons für das Versailler Parkfest von 1668, Feder und Aquarell, Archives Nationales Paris (Inv.-Nr.: O<sub>1</sub> \*3242, fol 4, 5, 6, 7, 9, 10).
- Abb. 79 Nicodemus Tessin d. J., Marly, Skizze von Auf- und Grundriss des *Pavillon du Roi* mit Anmerkungen zur Innenausstattung, 1687, Detail, Bleistift und Tusche, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 2114-23:47).
- Abb. 80 Gustaf Palmcrantz nach Nicodemus Tessin d. J., Entwurf eines Apollotempel, Feder und graue Tinte, Tuschezeichnung auf grauem Papier, Aufriss des Innenraums, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 1202).

- Abb. 81 Jean I. Bérain, Bühnenbild des ersten Akts der Oper *Les Saisons* von Pascal Collasse, ca. 1695, lavierte Bleistiftzeichnung, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 676).
- Abb. 82 und 83 Johan van den Aveelen, Blick auf den *Kungsträdgården* gegen Süden, Kupferstich, 1700 und Blick auf den *Kungsträdgården* gegen Norden, 1700, für *Suecia Antiqua et Hodierna* 1692, Foto: Königliche Bibliothek Stockholm, KB (plansch I:32 und I:33).
- Abb. 84 Zeichnung Grundplan Parterre *Kungsträdgården*, Foto: Königliche Bibliothek Stockholm, KB.
- Abb. 85 André le Nôtre, Parterreentwurf für den Garten in Drottningholm, Spuren von Graphit und Bleistift, Feder und Tinte, aquarellierte Tuschezeichnung, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 2136).
- Abb. 86 Jean I. Bérain, Vorschlag für eine Tapisserie mit dem Wappen Colberts, Feder und Tinte in Schwarz und Bleistift, Tuschezeichnung auf grauem Papier, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H CC I 44).
- Abb. 87 Jean I. Bérain, Kostümfigurine, Tänzerin *Fête de Thalie*, Bleistiftzeichnung in schwarz, Tuschezeichnung in grau, gelb, rot und grün, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 1443).
- Abb. 88 Jean I. Bérain, Kostümfigurine, Tänzer, Bleistiftzeichnung in schwarz, Tuschezeichnung in grau, braun, rot und grün, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 1424).
- Abb. 89 bis 92 Jean I. Bérain, Kostümfigurinen, „Chinesen“, Bleistiftzeichnung in Grau, Tuschezeichnung in grau, grün, gelb und rot, Foto: Nationalmuseum Stockholm (THC H 1453, 1454, 1462, 1468).
- Abb. 93 Jean I. Bérain, Kostümfigurine, *Masque en Masques*, Bleistiftzeichnung in schwarz, Tuschezeichnung in grau, grün und rot, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 1480).
- Abb. 94 Jean I. Bérain, Wanddekoration aus Roger-Armand Weigert, Jean I. Bérain. Dessinateur du Chambre et du Cabinet du Roi, Band 2., L'oeuvre gravé, Stockholm 1937.
- Abb. 95 René Chauveau, Plafond in Tessins Palast, *Salon*, 1697, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 5651).
- Abb. 96 René Chauveau, Plafond in Tessins Palast, *Salon du lit*, 1697, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 5652).
- Abb. 97 Jean I. Bérain, Kostümfigurinen, *Masques Grottesques*, Feder in Schwarz, aquarelliert, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 1487).



- Abb. 98                    Jean I. Bérain, Kostümfigurinen, *Masque en Perroquet*, Bleistiftzeichnung in schwarz, Tuschezeichnung in grün, grau und rot, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 1490).
- Abb. 99                    Jean I. Bérain, Kostümfigurine, *Arlequin en culotte*, aquarellierte Tuschezeichnungen, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 1484).
- Ab. 100 und 101        Jean I. Bérain, Kostümfigurinen, *Masque de Viellard ridicule*, *Masque de Fol*, aquarellierte Tuschezeichnungen, Foto: Nationalmuseum Stockholm (NM H THC 1486, 1489).

## Quellen und Literatur

### Archive und ungedruckte Quellen

#### *Frankreich*

##### **Archives Nationales, Paris (AN)**

*Serie O1 Maison du Roi, Direction générale de bâtiments, jardins, arts, académies, et manufactures royales*

##### **Bibliothèque national de France, Paris (BNF)**

*Archives de la Bastille*

*Manuscrit Français*

#### *Schweden*

##### **Kungliga biblioteket, Stockholm, (KB)**

*Åkerödagboken, L 82:1, Carl Gustaf Tessin*

##### **Nationalmuseum Stockholm, (NM)**

*Handteckningssamlingen (NM H)*

Tessin Hårleman Collection (THC)

Cronstedtsamlingen (CC)

*Biografica*

*Konstnärsarkivet*

##### **Riksarkivet, Stockholm, (RA)**

*Ericssbergsarkivet*

Tessinsamlingen, Nicodemus Tessins d. y:s samling

##### *Kungliga arkiv*

Handlingar rörande svenska konungar; Handlingar rörande Karl XI:s tillträde till regeringen d. 18. Dec 1672

##### *Krigsarkivet*

*Räntekammarräkning*

*Riksmarskalksämberet*

*Kungl. Maj:ts Kansli*

Riksregistraturet 1523-1718

##### *Statskontoret*

Karl XII originalskrivelser, koncept

Koncepter och skrivelser

##### *Rydboholmssamlingen*

*Ansökningar om adelskap*

Sköldebrevsamlingen, A – Adelcrantz

##### *Överintendentsämberet*

Skrivelser från Överintendentsämbetet till Kungl. Maj:t

*Tessinska samlingen*

E 5711 Briefe an Nicodemus Tessin d. J.

E 5712-5716 Briefwechsel zwischen Nicodemus Tessin d. J. (Entwürfe) und Daniel Cronström

E 5717 Nicodemus Tessins d. J. Briefentwürfe und andere Schreiben

Handlingar och kontrakter angående Rosidorska teater-truppen 1699-1704

*Riksarkivets ämnessamlingar*

Teatern vol. I, Handlingar rörande teatern 1624-1792.

Topographica vol. 610, Kungsgårdar, Karlberg

**Slottsarkivet, Stockholm (Sl.A)**

*Hovkontorets brevbok*

*Hovstatsräkenskaper*

*Karlbergs räkenskaper*

*Slottsarkitektkontoret*

*Slottsbyggnadsdeputationen*

*Slottshållarämbetet (SHÄ)*

Slottsböcker (SB); huvudböcker och verifikationer

*Slottsräkenskaper*

**Stockholms stadarkiv (SSA)**

*Finska församlingen kyrkoarkivet*

**Uppsala universitetsbibliotek, Uppsala (UUB)**

*Allmänna handskriftssamlingen*

L 512 Hovdramatik, Handlingar rörande Hovfester

L 514 Hovdramatik, Statsceremonier

V 260 Anteckningar om hovdramatik

*Westinska samlingen*

**Ungedruckte Literatur**

Dahle, Kristina, *Den Rosidorska Truppen. Karl XII:s Franska Komedianter 1699-1706*, 1992, Stockholms universitetsbibliotek.

Jordis, Hendrik, *De Stockholms Parnas ofte Inwijdingh van de Konincklijke Schouburg*, 1667, Kungliga biblioteket, Stockholm.

Polsa, Virve, *Logeteater på Stockholm Slott? Nicodemus Tessin d.y.'s planer på en hovteater åt Karl XII*, unveröffentlichte Studie, Stockholms universitet. Konstvetenskapliga institutionen, 1998.

**Gedruckte Quellen, Nachschlagewerke und sekundäre Literatur**

Adelcrantz, Göran Josuæ, *Lykko-pris, på Hans Kongl. May: Carl dän XI. Swärjes Götes åg Wändes konungs högst-lykkelige öfwerlefde födelse dag, såm är den 25 nov. 1689: i aldra-diupaste underdånighet af dän Swänska theatern dansat åg anstält*, Stockholm 1689.

Ahlund, Henrik, *Johan Eberhard Carlberg. Stockholms stads arkitekt 1727-1773*, Stockholm 1984.

Alewyn, Richard/Sälzle, Karl, *Das große Welttheater*, Hamburg 1959.

Andersson, Karin u.a., *Karlbergs slott*, Stockholm 2011.

Arvidsson, Catrine, „Wrangelska palatset eller Kungshuset“, in: *SFV kulturvärden*, Stockholm 2003, 24-29.

Asker, Björn, *Hur riket styrdes. Förvaltning, politik och arkiv*, Stockholm 2007.

Baker, Evan, *From the Score tot he stage*, Chicago 2013.

Baumann, Carl-Friedrich, *Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer*, Stuttgart 1988.

Beijer, Agne, *Les troupes françaises à Stockholm 1699-1792*, Stockholm 1989.

- *Drottningholms slottsteater på Lovisa Ulrikas och Gustaf III:s tid*, Stockholm 1981.

- „Vigarani et Bérain au Palais-Royal“ in: *Publications de la Societé d'Histoire du Théâtre*, 8, Paris 1956, 183-196.

- *Gustaviansk opera*, Stockholm 1923.

- „Karls X:II teater i Kungshuset och dess tillkomsthistoria“, in: *Nationalmusei årsbok*, 4, Stockholm 1922, 1-28.

Belevitch-Stankevitch, Hélène, *Goût chinois en France*, Paris 1910.

Berns, Jörg Jochen [Hg.], *Höfische Festkultur in Braunschweig-Wolfenbüttel. 1590-1666*, Vorträge eines Arbeitsgespräches der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel anlässlich des 400. Geburtstages Herzog August von Braunschweig und Lüneburg, Amsterdam 1982.

Bianconi, Lorenzo [Hg.], *Geschichte der italienischen Oper*, Bd. 5, Laaber 1991.

Bjurström, Per, *Den Romerska Barockens Scenografi*, Nyhamnsläge 1977.

- *Feast and Theatre in Queen Christinas Rome*, Stockholm 1.1966.

- „Unveröffentlichtes von Nicodemus Tessin d. J. Reisenotizen über Barock-Theater in Venedig und Piazzola.“ in: *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, 21, Berlin 2.1966, 14-41.

- *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stockholm 1961.

- Blanchot, Raymond, *Cabinet des poinçons de l'Imprimerie Nationale de France*, Paris 1948.
- Blanck, Anton, *Ur samma synvinkel. Tidshändelser i diktens spegel*, Stockholm 1935.
- Bodemann, Eduard [Hg.], *Aus den Briefen an die Kurfürstin Sophie von Hannover*, Hildesheim/Zürich/New York 2003.
- Boscarino, Salvatore, *Juvarra architetto*, Rom 1973.
- Boyceau de La Barauderie, Jacques, *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*, Paris 1638.
- Braun, Rudolf /Gugerli, David, *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen*, München 1993.
- Braun, Werner, *Vom Remter zum Gänsemarkt. Aus der Frühgeschichte der alten Hamburger Oper (1677-1697)*, Saarbrücken 1987.
- Brauneck, Manfred, *Die Welt als Bühne. Geschichte des Europäischen Theaters*, 2. Band, Stuttgart 1996.
- Brockpähler, Renate, *Handbuch der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten/Westf. 1964.
- Burke, Peter, *Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Aus dem Englischen von Matthias Fienbork, Berlin 2005.
- Canova-Green, Marie-Claude, „Le ballet de cour en France“, in: *Spectaculum Europaeum*, Wiesbaden 1999, 485-512.
- Coeyman, Barbara, „Opera and Ballet in Seventeenth-Century French Theatres: Case Studies of the Salle des Machines and the Palais Royal Theater“, in: Radice, Mark A. [Hg.], *Opera in Context. Essays on Historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini*, Cambridge 1998, 37-71.
- „Theatres for opera and ballet during the reigns of Louis XIV and Louis XV.“, in: *Early music*, 18, Oxford 1990, 22-37.
- Cordey, Jean, „Lully installe l'Opéra dans le théâtre de Molière: La décoration de la salle.“, in: *Bulletin de la société historique de l'architecture française*, Paris 1950, 131-142.
- Corin, Carl-Frederick, *Självstyrelse och Kunglig Maktpolitik inom Stockholms Stadsförvaltning 1668-1697*, Stockholm 1958.
- Dagboksanteckningar förda vid Gustaf III:s hof af friherre Gustaf Johan Ehrensvärd*, Dr. Montan, E. V. [Hg.], Bd. 1, Stockholm 1877.
- Dahlberg, Eric Jönsson *Svecia Antiqua et Hodierna*, („Das frühere und heutige Schweden“), mit kurz. Beschr. v. Aron Rydfors, Stockholm 1924; erstmals erschienen 1702.
- Dahlberg, Gunilla, *Komediantteatern i 1600-Talet Stockholm*, Stockholm 1992.

- *Dän Swänska Theatren. Studier kring vår första fasta teatergrupp, dess scen och repertoar*, Göteborg 1976.

Dahlgren, Fredrik August, *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737-1863 och Kongl. theatrarnes personal 1773-1863 med flera anteckningar*, Stockholm 1866.

Daniel, Ute, *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. Und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995.

*Dans l'Atelier des Menus Plaisir du Roi. Spectacle, Fêtes et Cérémonies aux XIIe et XVIIIe Siècle*, Aust.-Kat., Paris 2010.

DeJean, Joan, *The Essence of Style. How the French Invented Fashion, Fine Food, Chic Cafés, Style, Sophistication, and Glamour*, New York 2005.

De la Gorce, Jérôme „La musique et la danse dans les spectacles donnés par la troupe de Rosidor à Stockholm de 1700“, in: Biget-Mainfroy, Michelle/Schmusch, Rainer [Hrsg.], *L'esprit français und die Musik Europas*, Hildesheim/Zürich/New York 2007, 219-227.

- „Un spectacle d'inspiration française donne en 1701 à la cour de Suède: le „ballet mis en musique“ par Andreas Düben.“, in *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 28, Basel 2006, 111-122.

- „Rôle et importance des intermèdes dans les spectacles donnés à la cour de Suède au début du XVIIIe siècle“, in: Betzwieser, Thomas [Hg.] u.a., *Tanz im Musiktheater – Tanz als Musiktheater*, Bayreuth 2005, 437-448.

- „Le recueil des habits de masques du Kupferstich-Kabinett de Dresde“, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 31, Dresden 2004, 437-448,

- *Berain. Dessinateur du Roi Soleil*, Paris 1986.

*Dictionnaire de l'Académie française*, Paris 1762.

Düben, Anders, *Ballet meslé de chants heroïques. Représenté par ordre de sa majesté, la reine douairière sur le theatre du palais royal, à Stockholm le 6. fevrier 1701*, Stockholm 1701.

Dupâquier, Jacques [Hg.], *Histoire de la Population Française*, Paris 1988.

Durand, Carroll, „The Apogee of Perspective in the Theatre: Ferdinando Bibiena's Scena per angolo“, in: *Theatre Research International*, 1, Cambridge 1988, 21-29.

Edvinsson, Rodney/Söderberg, Johan, „A Consumer Price Index for Sweden 1290-2008“, in: *Review of Income and Wealth*, vol. 57 (2), Oxford 2011, 270-292.

Eimer, Gerhard, *Carl Gustav Wrangel som bygherre i Pommern och Sverige*, Stockholm 1961.

Eklund, Hans/Stribolt, Barbro, *Bollhuset och Dramaten*, Stockholm 1978.

Elias, Norbert, *Die höfische Gesellschaft*, 1. Aufl., Frankfurt/M. 2002.

Ellenius, Allan, *Karolinska bildidéer*, Uppsala 1966.

Félibien, André *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en de'pendent. Avec un dictionnaire des Termes propres à chacun de ces arts*, Paris 1690.

Ferrero, Viale, *Filippo Juvarra. Scenografo e architetto teatrale*, Turin 1970.

Flodmark, Johan, *Bollhuset och Lejonkulan i Stockholm: teaterhistorisk lokalstudie*, Stockholm 1897.

Fogelmarck, Stig, *Carl Fredrik Adelcrantz. Ett gustavianskt konstnärsöde*, Stockholm 1994.

Gady, Bénédicte, *L'ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique*, Paris 2010.

Gerstl, Doris, *Drucke des höfischen Barock in Schweden. Der Stockholmer Hofmaler David Klöcker von Ehrenstrahl und die Nürnberger Stecher Georg Christoph Eimmart und Jacob von Sandrart*, Berlin 2000.

Glixon, Beth und Jonathan, *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in seventeenth-Century Venice*, Oxford 2006.

Goldstein, Carl, *Teaching Art Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge 1996.

Gottorf im Glanz des Barock. *Kunst und Kultur am Schleswiger Hof 1544-1713*, Ausst. Kat., Spielmann, Heinz u.a. [Hrsg.], Schleswig 1997.

Gourret, Jean, *Histoire des Salles de l'Opéra de Paris*, Paris 1985.

Guiffrey, Jules, *Comptes des Bâtimens du Roi sous le règne de Louis XIV*, Paris 1881-1901.

Hadamowsky, Franz, *Die Familie Galli-Bibiena in Wien*, Wien 1963.

Per Hanselli, „Aurora von Königsmarck“, in: *Samlade vitterhetsarbeten af svenska författare från Stjernhjelm till Dalin*, Uppsala 1867, 51-67.

Heckscher, Eli, *Mercantilism*, Vol. 2, Stockholm 1931.

Hildebrand, Sune, *Karl XI:s almanacksanteckningar från originalen ånyo utgivna*, Stockholm 1918.

Hinners, Linda, *De fransöske handtwerkarne vid Stockholms slott 1693-1713. Yrkesroller, Organisation, Arbetsprocesser*, Stockholm 2012.

Holmbergh, Sture, *Rundvandringar i Svea Hovrätts byggnader*, 2. Auflage, Stockholm 2009.

Holmes, William C., „Venetian Theatre during Vivaldi's Era“, in: Collins, Michael [Hg.], *Opera and Vivaldi*, Austin 1984, S. 131-147.

Howarth, William D., *French Theatre in the Neo-classical Era, 1550–1789*, Cambridge 2009.

Irmscher, Günther, *Kleine Kunstgeschichte des Europäischen Ornaments seit der Frühen Neuzeit (1400-1900)*, Darmstadt 1984.

Jarrad, Alice, *Theatres of power: Francesco I d'Este and the spectacle of court life in Modena*, New York 1993.

Jeanson, Gunnar „Vår första opera och den Rosidorska teatertruppen i Sverige“, in: *Svensk tidskrift för musikforskning*, 1, Lund 1920, S. 4-39.

Johannesson, Kurt, *I polstjärnans tecken. Studier i svensk barock*, Stockholm 1968.

Josephson, Ragnar, „Göran Josuæ Adelcrantz och den Karolinska Prakten“, in: *Karolinska Förbundets Årsbok*, Vol. 31, Stockholm 1961, 195-226.

- „Karl XI och Karl XII som esteter“ in: *Karolinska Förbundets Årsbok*, Stockholm 1947, 7-67,

- *Nicodemus Tessin d. Y. Tiden-mannen-verket*, Stockholm 1930-1931.

- „Le plan primitif à Marly“ in: *Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise*, Versailles 1928, 27-46.

- *Tessins slottsomgivning*, Stockholm 1.1925.

- *Apollotemplet i Versailles*, Uppsala 2.1925.

- *Tessin i Danmark*, Stockholm 1924.

Roland Kanz, *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, München/Berlin 2002.

- „Capriccio und Groteske“, in: Mai, Ekkehard/Rees, Joachim [Hrsg.], *Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne*, Köln 1998, 13-32.

Karle, Gunhild, *Kungligt fest-, teater- och musikliv under 400 år. Gustav Vasa – Oskar II.*, Uppsala 2008.

Keil-Budischowsky, Verena, „Barocke Bühnendekorationen für den Wiener Kaiserhof“, in: *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, 23, Graz 1993, 353-364.

- „Das barocke Gartentheater von Schloss Frohsdorf im Zusammenhang mit der Rekonstruktion einer kaiserlichen Festaufführung im Jahre 1681“, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 35, Wien 1981, 104-115.

Kindermann, Heinz, *Theatergeschichte der Goethezeit*, Wien 1959.

Kimball, Fiske, *The creation of rococo*, Philadelphia 1943.



- „Sources and evolution oft he arabesque of Bérain“, in: *The art bulletin*, New York 1941, 307-316.

Kjellberg, Erik, *Kungliga musiker i Sverige under stormaktstiden. Studier kring deras organisation, verksamheter och status ca 1620-ca 1720*, Uppsala 1979.

Klemming, Gustaf Edvard, *Sveriges dramatiska litteratur till och med 1875*, Bibliografi, Stockholm 1879.

Knecht, Robert J., „The Court of France 1550-1650“, in: *Seventeenth-Century French Studies*, 10, London 1988, 5-22.

Kolesch, Doris, *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.*, Frankfurt/M. 2006.

Krause, Katharina, *Die maison de plaisance. Landhäuser in der Île-de-France*, München 1996.

Lagrave, Henri, *Le Théâtre et le Public à Paris de 1715 à 1750*, Paris 1972.

Lami, Stanislas [Hg.], *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française sous le règne de Louis XIV*, Paris 1906.

Lawrenson, Thomas E., *The French Stage and Playhouse in the XVIIth Century*, 2. Aufl., New York 1986.

Leacroft, Richard und Helen, *Theatre and Playhouse*, an illustrated survey of theatre building from Ancient Greece tot he present day, London 1985.

Leffler, Enar, *Kungliga statybildhuggarebostället vid beridarebanan*, Stockholm 1930.

Lindahl, Göran, „An Architectural Career in the Service of Power“, in: Snickare, Mårten [Hg.], *Tessin. Nicodemus Tessin the Younger, Royal Architect and Visionary*, Stockholm 2002, 13-36.

- „Den Tessinska radikalismen“, in: Nilson, Sten Åke [Hg.], *1600-talets ansikte*, Lund 1997, 43-64.

Lindschöld, Erik, *Le Carrozel eller Dhen Prächtiger Ringränning hwilken Den Durchleuchtigste och Stormächtigste Konungh och Herre, konung CARL den Elloffte...uthi Stockholms Stadt den 19. Decembris Anno 1672*, Stockholm 1672.

Magnusson, Börje, „Some notes of the development of drawing practices in Nicodemus Tessin's Woekshop“, in: *Europeam Drawings from six Centuries*, Festschrift für Erik Fischer, Kopenhagen 1990, 119-140.

Mancini, Franco/Povoledo, Elena/Muraro, Maria Teresa, *I teatri nel Veneto*, Bd. 3, Padua 1988.

Mangini, Nicola, *I Teatri di Venezia*, Mailand 1974.

Mehnert, Henning, *Commedia dell'arte*, Stuttgart 2003.

Ménestrier, Claude-François, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris 1681.

Meßelreuter, Johann, *Neu=eröffneter Masqven=Saal*, Bayreuth 1723.

Mettam, Roger, „The French nobility“, in Scott, H. M. [Hg.], *The European Nobilities in the seventeenth and eighteenth centuries*, Vol. 1, London 1995, 127-155.

Miksch, Anna, „ohne Concurrentz. Das Oberhofmarschallamt – Quellenfundus sächsischer Kulturgeschichte“, in: *Eine gute Figur machen*, Aust.-Kat, Dresden 2000, 30-37.

Millon, Henry A. [Hg.], *Filippo Juvarra. Drawings from the roman period 1704-1714*, Band I, Rom 1984.

Mongrédien, Georges, *Daily Life in the French Theatre at the time of Molière*, London 1966.

Mollet, Claude, *Theatre Des Plans et Jardinages: Contenant des Secrets et des Inventions*, Paris 1652.

Mousnier, Roland (red.), *Un nouveau Colbert. Acte du colloque pour le tricentenaire de la mort de Colbert*, Paris 1985.

Nagler, Alois Maria, *Theatre Festivals of the Medici 1539-1637*, New Haven/London 1964.

Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Epos in 15 Büchern, Übers. u. hrsg. V. Breitenbach, Buch 2, Vers 1-30, Zürich 1958.

Neville, Kristoffer, *Nicodemus Tessin the Elder. Architecture in Sweden in the Age of Greatness*, Turnhout 2009.

- *Nicodemus Tessin the Elder and German Artists in Sweden in the Age of the Thirty Years' War*, Princeton 2007.

*Nicodemus Tessin the Younger. Sources, Works, Collections. Architectural Drawings I. Ecclesiastical and Garden Architecture*, Olin, Martin/Henriksson, Linda [Hrsg.], Stockholm 2004.

*Nicodemus Tessin the Younger. Sources, Works, Collections. Catalogue des livres, estampes & desseins du cabinet des beaux arts & des sciences appartenant au Baron Tessin 1712*, Bjurström, Per/Snickare, Mårten [Hrsg.], Stockholm 2000.

*Nicodemus Tessin the Younger. Sources, Works, Collections. Traictè de la decoration interieur 1717*, Weddy, Patricia [Hg.], Stockholm 2001.

*Nicodemus Tessin the Younger. Sources Works Collections, Travel Notes 1673-77 and 1687-88*, Lane, Merit/ Magnusson, Börje [Hrsg.], Stockholm 2002.

Nordberg, Tord O:son, „Wrangelska palatset“, in: *St. Eriks årsbok*, Stockholm 1947, 49-56.

Nordin, Jonas, *Certamen equestre: Karl XI:s karusell inför samtid och eftervärld*, Stockholm 2005.

*Nordisk familjebok*, Konversationslexikon och Realencyklopedi, Meijer, Bernhard [Hg.], Bd. 38, Stockholm 1926.

Noreen, Erik, *Smärre dikter av Lejonkulans dramatiker*, Lund 1937.

Norlind Tobias, *Från Tyska Kyrkans Glansdagar: Bilder ur Svenska Musikens Historia från Vasaregenterna till Karolinska Tidens Slut*, Stockholm 1.1990.

- „Die Musikgeschichte Schwedens in den Jahren 1630-1730“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikwissenschaft*, 1. Jahrgang, Heft 2, Leipzig 2.1900, 165-193 und 195-212.

Olin, Martin, *Det Karolinska Porträttet. Ideologi, Ikonografie, Identitet*, Stockholm 2000.

Olsson, Martin/Nordberg, Tord O:son, *Stockholms Slotts Historia*, Stockholm 1940.

Papillon, Jean-Michel, *Mémoire pour servir de supplément à la vie de François Chauveau, peintre et graveur, Écrite par M. Perrault dans ses Vies des hommes illustres, etc. Avec celles de ses fils Evrard Chauveau, peintre et René Chauveau, architecte et sculpteur du Roy de France, de Charles XI et de Charles XII, roys de Suède, 1734-1738*, veröffentlicht durch Anatole de Montaglon, Paris 1854.

Perrault, Charles, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, Original erschienen in 4 Bänden, Paris 1688–1696, Faksimiledruck, München 1964.

- *Courses de testes et de bague, faites par le Roy et par les Princes et Seigneurs de sa cour, en l'année 1662*, Paris 1670.

Persson, Fabian, *Servants of Fortune. The Swedish Court between 1598 and 1721*, Lund 1999.

Quaeitzsch, Christian, „Die Divertissements des Sonnenkönigs: Dokumentation und Rezeption ephemerer Festkunst am Hofe Ludwigs XIV.“, in: Fischer-Lichte, Erika u.a. [Hg.], *Theater und Fest in Europa*, Tübingen 2012, 280-298.

- „*Une société de plaisirs*“. *Festkultur und Bühnenbilder am Hofe Ludwigs XIV. und ihr Publikum*, München/Berlin 2010.

Rangström, Lena, *Karl XI:s karusell 1672: en manifestation med europeiska rötter och influenser - transformerad till stormaktstidens Sverige*, Stockholm 1994.

- *Riddarlek och tornerspel: Sverige – Europa*, Ausst.-Kat., Stockholm 1992.

Ripa, Cesare, *Iconologia*, mit einer Einführung von Erna Mandowsky, Hildesheim/Zürich/New York 1970.

Rivers, Nancy R., *The Versailles Opéra by Ange-Jacques Gabriel*, Florida State University 2002.

Rosenqvist, Claes, (red.), *Den Svenska Nationalscenen. Traditioner och reformer på Dramaten under 200 år*, Lund 1988.

Rudbeck, Olaus, *Atlantica*, Svenska originaltexten. 5 vols. Studier och källskrifter utgivna av Lärdomshistoriska samfundet, Nielson, Axel [Hg.], 1937-50.

Sabbatini, Nicola *Pratica di fabricar Scene e Machine nè Teatri*, Pesaro 1638.

*Scenery from Swedish Court Theatres. Drottningholm – Gripsholm*, Barbro Stribolt [Hg.], Stockholm 2002.

Schildt, Maria, *Düben at Work. Musical repertory and practice of Swedish court musicians, 1663-1690*, Uppsala 2014.

Schnitzer, Claudia/ Hölscher, Petra [Hrsg.], *Eine gute Figur machen*, Aust.-Kat., Dresden 2000.

Schnitzer, Claudia, *Höfische Maskerade. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an Höfen der Frühen Neuzeit*, Tübingen 1999.

Schrader, Susanne, *Architektur der barocken Hoftheater in Deutschland*, München 1988.

Schütte, Ulrich, *Ordnung und Verzierung. Untersuchungen zur deutschsprachigen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts*, Braunschweig/Wiebaden 1986.

*Seemanns Lexikon der Ornamente*, Leipzig 2004.

Silfverstolpe, Carl, „Ur Svenska Teaterns häfda“, in: *Sammlaren*, 10, Uppsala 1889, 53-58.

Sirén, Osvalt [Hg.], *Nicodemus Tessin d.y:s Studieresor i Danmark, Tyskland, Holland, Frankrike och Italien. Anteckningar, bref och ritningar*, Stockholm 1914.

- *Gamla Stockholms hus af Nicodemus Tessin d.ä. och några samtida byggnader*, 2 Bd, Stockholm 1912/13.

*Sixteenth & Seventeenth Century Theatre Design in Paris.*, Ausst.-Kat., London 1956.

Skogh, Lisa, *Material Worlds. Queen Hedwig Eleonora as Collector and Patron of the Arts*, Stockholm 2013.

- „Dynastic representation. A book Collection of Queen Hedwig Eleonora (1636-1715) and her Role as a Patron of the Arts“, in: *Konsthistorisk tidskrift*, 80.2011, Stockholm 2011, 108-123.

Snickare, Mårten, „Tre kungliga slott“, in: *Tessin. Nicodemus Tessin the Younger. Royal Architect and Visionary*, Snickare, Mårten [Hg.], Nationalmusei Skriftserie, N.S. 16, Stockholm 2002, 103-125.

- *Enväldets Riter. Kungliga Fester och Ceremonier i Gestaltning av Nicodemus Tessin den Yngre*, Stockholm 1999.

Solf, Sabine, *Festdekoration und Grotteske: die Wiener Bühnenbilder Lodovico Ottavio Bur-nacini*, Baden-Baden 1975.

Sommer-Mathis, Andrea, „Festbeschreibungen als Speicher des Gedächtnisses“, in: Dickhaut, Kirsten u.a. [Hg.], *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden 2009, 57-82.

Spagnolo-Stiff, Anne, „Barocke Gartenfeste und ihr Prototyp, die Versailler Divertissements“, in: Wiewelhove, Hildegard [Hg.], *Gartenfeste*, Ausst.-Kat., Bielefeld 2000, 34-39.

Stravenow, Åke, *Carl Hårleman*, Uppsala 1927.

*Svenskt biografiskt lexikon*, Boëthius, Bertil u.a. [Hrsg.], Stockholm 1918.

*Teatro. Eine Reise zu den oberitalienischen Theatern des 16.-19. Jahrhunderts*, Marburg 2001.

Tessin, Carl Gustaf, *Tessin och Tessiniana, Biographie med anekdoter och reflexioner, sam-lade utur framledne riks-rådet m.m. grefve C.G. Tessins egenhändiga manuscripter*, Stock-holm 1819.

*Tessin. Nicodemus Tessin the Younger. Royal Architekt and Visionary*, Snickare, Mårten [Hg.], Nationalmusei Skriftserie N.S. 16, Stockholm 2002.

Tintelnot, Hans, *Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater-Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst*, Berlin 1939.

Watanabe O'Kelly, Helen, *Triumphal Shews. Tournaments at German-Speaking Courts in their European Context 1560-1730*, Berlin 1992.

Weigert, Roger-Amand/Hernmarck, Carl, *Les relations artistiques entre la France et la Suede 1693-1718. Extraits d'une correspondance entre l'architecte Nicodème Tessin le jeune et Da-niel Cronström*, Stockholm 1964.

Weigert, Roger-Amand, *Jean I Bérain. Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi*, Pa-ris 1937.

Vahlne Bo, „Tessin's Traicté and the Swedish Royal Court“, in: *Nicodemus Tessin the Youn-ger. Sources, Works, Collections. Traicté dela decoration interieur 1717*, Weddy, Patricia [Hg.], Stockholm 2001, 26-39.

Van der Cruysse, Dirk, *"Madame sein ist ein ellendes Handwerck". Liselotte von der Pfalz - eine deutsche Prinzessin am Hof des Sonnenkönigs*, München 1990.

Villard, Jacques, *Le Theatre Montansier à Versailles*, Marly-le-Roi 1998.

Völkel, Michaela, *Schlossbesichtigungen in der frühen Neuzeit*, München 2007.

Waldén, Bertil, *Nicolaes Millich och hans krets i den karolinska barockens bildhuggarkonst*, Stockholm 1942.

- Warnke, Martin, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1996.
- Wenzel, Joachim E., *Geschichte der Hamburger Oper 1678-1978*, Bd. 1, Hamburg 1978.
- Wieselgren, Hans, „Taflor från krigs- och olycksåren efter Carl XII:s död, 1719-1721“, in: *Historisk tidskrift*, Stockholm 1893, 157-174.
- Wollin, Nils, *Kungsträdgården i Stockholm*, Stockholm 1923.
- Wrangel, Ewert, „Bidrag till Svenska dramatikkens historia från utländska källor“, *Samlaren* vol 21., Uppsala 1900, 30-39.
- Zamperini, Alessandra, *Ornament and the Grotesque. Fantastical Decoration from Antiquity to Art Nouveau*, London 2008.
- Ziegler, Hendrik, *Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik*, Petersberg 2010.
- Zielske, Harald, *Deutsche Theaterbauten bis zum 2. Weltkrieg*, Berlin 1971.

## Online Quellen und Datenbanken

- Af Trolle, Constanze, *Ett försök till rekonstruktion av Bollhuset*, 2012:  
[http://www.dramawebben.se/sites/default/files/af\\_Trolle\\_Bollhuset\\_0.pdf](http://www.dramawebben.se/sites/default/files/af_Trolle_Bollhuset_0.pdf)
- Nilsson, Lars, *Alla svenska städer: befolkning*:  
<http://urbanhistory.historia.su.se/cybercity/befolkning/1690t.htm>
- Mercure galant*, in: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb40216887k/date.langDE>
- Theile, Johan, *Der Erschaffene/ Gefallene und Auffgerichtete Mensch*, (Libretto),  
<http://www.sub.uni-hamburg.de/recherche/elektronische-angebote/digitalisierte-bestaende>
- Wrangelska Palatset*, <http://www.sfv.se/sv/fastigheter/sverige/stockholms-lan-ab/riddarholmen/wrangelska-palatset-pa-riddarholmen/>